

Este libro explica cómo la filosofía ilustrada, la sociología moderna y el pensamiento crítico se han enfrentado al oscuro mundo irracional. El símbolo de la oscuridad caótica es la melancolía y su cauda de tristezas: el tedio, la locura, el *spleen*, el aburrimiento, la depresión, el duelo, el hastío, el horror sublime y la náusea existencial. El pensamiento ilustrado moderno no suele ver en la oscuridad y con frecuencia la niega. Roger Bartra aborda el extraño enigma: ¿por qué la irracionalidad y el desorden mental logran alojarse en el corazón de la cultura moderna orientada por el racionalismo? Va a buscar la respuesta en Kant, Weber y Benjamin. Estos pensadores no fueron visionarios capaces de orientarse en las tinieblas de la irracionalidad. Y sin embargo, su ceguera, su andar y sus tropiezos nos permiten iluminar esas regiones opacas ocultas a su mirada. Roger Bartra hace un experimento fascinante: usa como lazarillos a estos tres ciegos ilustres incapaces de ver el rostro oscuro del ángel de la melancolía. Acostumbrados a la intensa luz de sus ideas, reconocieron su presencia inquietante pero no lograron formarse una imagen de ese brillante sol negro del que hablaba Nerval.

Roger Bartra se aproxima sigilosamente, como un etnólogo que busca descubrir los secretos de la tribu, a la vida y la obra de los tres grandes pensadores. Los sorprende en esos momentos incómodos en que se acercan al abismo y experimentan el vértigo. Husmea en su vida cotidiana y se introduce en los pliegues de sus experiencias amargas, sus enfermedades mentales o sus debilidades. El resultado es una inquietante disección antropológica del pensamiento moderno, practicada con el bisturí de la melancolía.

ISBN 84-8191-594-7



EL DUELO DE LOS ÁNGELES

Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno

Roger Bartra

PRE-TEXTOS

EL DUELO DE LOS ÁNGELES



Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno

Roger Bartra

PRE-TEXTOS

Primera edición: marzo de 2004

Diseño cubierta: Pre-Textos (S. G. E.)

Luis Santángel, 10
46005 Valencia

IMPRESO EN ESPAÑA / PRINTED IN SPAIN
ISBN: 84-8191-594-7
DEPÓSITO LEGAL: V-1661-2004

GUADA IMPRESORES - TEL. 961 519 060 - MONTCABRER 26 - 46960 ALDAIA (VALENCIA)

ÍNDICE

En este libro he querido explicar cómo tres lúcidos pensadores europeos se enfrentaron al abismo del caos y la irracionalidad. He querido llevar a cabo con Immanuel Kant, Max Weber y Walter Benjamin una especie de experimento antropológico: enfocar la atención en algunas dimensiones aparentemente marginales de su pensamiento para resaltar la manera en que ellos dirigieron su mirada hacia la oscuridad. Esta oscuridad queda simbolizada por la idea de melancolía, una noción antigua que cristaliza como una pieza clave de la cultura occidental moderna. No es fácil entender cómo la melancolía, símbolo del desequilibrio y de la muerte, encontró un espacio en la sociedad moderna. ¿Por qué la expresión amenazadora de la irracionalidad y del desorden mental logra alojarse en el corazón de la cultura europea orientada por el racionalismo? Es posible que parte de la explicación la podamos hallar en la eclosión del romanticismo, que fue una profunda protesta contra la Ilustración y el orden capitalista. Pero la melancolía no sólo ocupó un lugar privilegiado en la tradición romántica: enraizó también en otras manifestaciones culturales anteriores y posteriores. Para enfrentar el problema he preferido ubicarlo fuera del contexto antimoderno romántico, para observar la manera en que la filosofía ilustrada, la ciencia social moderna y el pensamiento crítico han reaccionado ante el sentimiento y la idea de melancolía y su larga cauda de tristezas: el tedio, la locura,

el *spleen*, el aburrimiento, la depresión, el duelo, el hastío, el caos, el horror sublime, la náusea existencial...

Es cierto que las corrientes en que estaban inmersos Kant, Weber y Benjamin fueron reacias a mirar de frente las zonas oscuras en que estaba sumergida la radical otredad melancólica. El pensamiento ilustrado moderno no suele ver en la oscuridad y con frecuencia la niega. Kant, Weber y Benjamin no fueron visionarios románticos capaces de orientarse en las tinieblas de la irracionalidad. Y sin embargo, su ceguera, su andar y sus tropiezos nos ayudan a iluminar –o al menos a delimitar– esas regiones opacas invisibles a su mirada. Mi experimento consiste en usar como lazarillos a tres ciegos ilustres incapaces de ver el rostro oscuro del ángel de la melancolía. Acostumbrados a la intensa luz de sus ideas, reconocieron su presencia inquietante pero no lograron formarse una imagen de ese brillante sol negro del que hablaba Nerval. Y si ellos no lo lograron, acaso nadie en nuestra modernidad haya podido capturar y explicar al ángel de la melancolía. Kant percibió su presencia, explicó las razones por las que no podía verlo y nunca dio un paso hacia su encuentro. Weber cerró con miedo los ojos para no mirarlo, pero tropezó y cayó inconsciente en sus brazos. Benjamin creyó divisarlo y avanzó para abrazarlo, pero se quitó la vida antes de llegar.

Me gustaría advertir a los lectores, parodiando las primeras palabras de *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss, que odio las exégesis y las exhumaciones. Y he aquí que me propongo desenterrar a tres pensadores abstrusos como quien explora las ruinas de un antiguo cementerio exótico y extraño donde yacen los restos primigenios de una tribu desaparecida. Para acentuar este sentimiento de lejanía he escogido unos personajes cuya lengua entiendo mal y una región de Europa que conozco poco. Pero no he elegido casos ignorados, sino expresiones muy conocidas y transitadas continuamente: verdaderos lugares comunes, tópicos muy comentados y analizados que forman parte de las grandes tradiciones del pensamiento europeo moderno: la filosofía ilustrada, la sociología científica y el marxismo crítico. ¿Tristes tópicos? Muchos creen que se trata de temas tan manidos que se han marchitado, que han sido tan succionados que han perdido sentido y han quedado secos: *Aufklärung, verstehenden Soziologie, kritische Theorie*... A mí me pareció interesante tomar el camino inverso al del etnólogo tradicional. Lévi-Strauss, impulsado por las inquietudes de Rousseau, viajó hacia los estados primitivos donde creyó descubrir una sociedad triste y agonizante –los nambikwara– que a sus ojos representaba una de las organizaciones sociales y políticas más pobres que se puedan concebir: una sociedad tan reducida a la más simple expresión que ni siquiera tenía instituciones; el antropólogo encontró, como dijo, tan sólo a hombres.[1] A contrapelo, yo quise viajar hacia el corazón del mundo moderno para buscar un estado luminoso de racionalidad llevado a su extremo más puro, un estado que tal vez nunca ha existido ni existirá, pero sobre el cual es necesario formarse una idea precisa para entender nuestra situación actual. Fui a buscarlo en los más brillantes pensadores, inmersos en complicadas sociedades y en intrincadas agresividades bélicas. Ellos mismos se ocultaron más allá de los límites de la extrema complejidad, y cuando llegué a ellos los encontré al borde de un vacío.

En este libro presento una breve exploración de la línea que bordea ese vacío. No trato de examinar la larga historia del irracionalismo o de las ideas que parten de hechos irracionales. Me interesa, en cambio, destacar la importancia de ese humor corrosivo y penetrante que impregna la modernidad. Pero aquí

[1] *Tristes tropiques*, París: Plon Pocket, pp. 376s.

he preferido estudiar la melancolía, no en sí misma, sino mediante el examen de las cicatrices que el mal dejó en Kant, Weber y Benjamin. Me interesan las secuelas que ese extraño olor a muerte, que emana de la modernidad, ha dejado en los tres pensadores. Este *Weltschmerz*, que se expresa de muchas formas, no solamente es una sombra crítica que acompaña a la modernidad: creo que es una de sus expresiones más necesarias y reveladoras. Es el malestar que sufre el hombre ilustrado y moderno ante el desorden incoherente al que con frecuencia se enfrenta, tanto en la sociedad como en la naturaleza. Schiller, ese inquieto escritor que se movía entre la Ilustración y el romanticismo, señaló con precisión los extraños vínculos que unen la melancolía a la razón. Los sentimientos sublimes y melancólicos, creía Schiller, no sólo son estimulados por aquello que la imaginación no puede alcanzar: "lo que es incomprensible para el entendimiento, la *confusión*, puede igualmente servir como representación de lo suprasensorial y proporciona a la mente un impulso a elevarse". El hombre encuentra la imagen de su libertad ante la radical alteridad del "caos desordenado de las apariencias" y la "salvaje incoherencia de la naturaleza". Esta extrañeza le revela que es completamente independiente, y el caos irracional le permite construir racionalmente el orden moral. Es necesario abandonar la posibilidad de explicar la naturaleza, y tomar esta misma incomprensibilidad como un principio de explicación.[2] Creo que estas ideas son una muestra de las extrañas maneras en que la irracionalidad se combina con el pensamiento moderno.

El extraordinario orden moral y racional que Schiller descubre en los hombres contrasta con la confusión y el desconcierto que observa a su alrededor: esa es la medida de la distancia

[2] Friedrich von Schiller, "On the Sublime", en *Two Essays*, trad. Julius A. Elias, Nueva York: Frederick Ungar, 1966, p. 207.

que los separa del cosmos y que impulsa su orgullosa independencia. Pero la medida de esta separación ha inquietado a quienes, orientados por un pensamiento religioso, están convencidos –como dijo Paul Claudel– de que "la Creación no es un bazar de seres heteróclitos, acumulados al azar". Para vigilar y medir las fronteras suelen ser llamados esos invisibles seres mediadores que son los ángeles, incluso aquellos que han caído en una condición demoniaca. Uno de los ejemplos frecuentemente citados es ese ángel del Apocalipsis que mide las murallas de la Nueva Jerusalén con medida de hombre, para denotar que hay una afinidad entre los entes celestiales y los humanos.[3] Me gusta, por ello, colocar este libro bajo la invocación de los ángeles que tanto atraían a Walter Benjamin. Por su parte, Kant imaginó que un ángel le podría dar a escoger una vida eterna y Weber habló del demonio que manipulaba los hilos de su vida. Quiero imaginar que estos ángeles son extraños, pues no son benefactores y tampoco encarnaciones del enemigo de Dios. Como el ángel de la historia de Benjamin, son seres dolientes que contemplan con tristeza el devenir humano. Ni benignos ni malévolos, realizan sus rituales de duelo como un deber ineludible.

[3] Apocalipsis 21, 17. Paul Claudel reunió sus reflexiones sobre los ángeles, inicadas en Frankfurt en 1910, en "Notes sur les anges", parte de su libro *Présence et prophétie* (*Œuvres complètes*, XX, pp. 370-431, París: Gallimard; la cita proviene de una carta de 1941, citada en p. 427).

I. La melancolía como crítica de la razón: Kant y la locura sublime

> A través de los rápidos de la melancolía
> pasando junto al
> espejo pulido de las heridas:
> por allí son conducidos a flote los cuarenta
> árboles descortezados de la vida.
>
> Paul Celan, *Cristal de aliento.*[1]

Hay ocasiones en que la historia nos ofrece el fascinante espectáculo de un antiguo mito sorprendido, por decirlo así, durante los precisos momentos en que echa raíces dentro de la cabeza de los hombres más racionales. Como si fuera una entidad viva agazapada en la oscuridad, y no una fantasmagoría, el mito parece aprovechar los azares de la vida cotidiana para deslizar suavemente sus tentáculos en las circunvoluciones cerebrales más recónditas de algún filósofo que avanza orgulloso por el camino de la razón, iluminado por los principios sólidos que habitan en su conciencia individual. Algo así ocurrió a mediados del siglo XVIII en la tranquila ciudad prusiana de Königsberg, donde vivía el filósofo Immanuel Kant, quien a la sazón trabajaba arduamente como modesto *Privatdozent*, y desde donde intentaba con gran disciplina introducir orden y coherencia en un mundo complejísimo que sólo conocía por los libros, pues apenas se había alejado de su ciudad natal unos

[1] Die Schwermutsschnellen hindurch / am blanken / Wundenspiegel vorbei: / da werden die vierzig / entrindeten Lebensbäume geflösst. "Atemkristall", en Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a* Cristal de aliento *de Paul Celan*, Herder, Barcelona, 1999. Traducción de Adan Kovacsics.

pocos kilómetros, a pesar de que ya no era joven, durante las estancias en pueblos cercanos, acompañando a las familias acomodadas que lo habían empleado como tutor. A sus cuarenta descortezados años Kant era un hombre sedentario al que no le gustaban las sorpresas. Alguna vez comentó que si un ángel, en el momento de su fin, le ofreciese elegir entre una existencia que se prolongase hasta la eternidad o una muerte total, sería una gran audacia escoger un destino absolutamente desconocido, impredecible y sin embargo eterno.[2]

Pero la vida tediosa y ordenada de Kant fue interrumpida por sorpresa por el advenimiento de un mito que, diríase, fue a pescar al filósofo hasta la Prusia oriental, no lejos del mar Báltico y a distraerlo de sus intereses concentrados en la física newtoniana, las matemáticas y la teología. Recordemos que la vida de Königsberg no era incitante ni ofrecía muchos alicientes intelectuales. Cuando Federico el Grande visitó la ciudad en 1739 comentó en tono de burla que Königsberg estaba más preparada para criar osos que para cultivar las ciencias.[3] La ciudad ha sido descrita como "un remanso de tranquilidad absoluta, como un lugar apto para reflexiones, sin perturbaciones de ninguna índole acerca de lo que fuera de ella agitaba al mundo".[4] Así que es posible que el acontecimiento que sorprendió a Kant haya sido un estímulo importante que lo desvió y lo encaminó hacia las reflexiones que lo harían famoso muchos años después, cuando publicó en 1781 la *Crítica de la razón pura.* El mito que esperaba a Kant, oculto en los bosques cercanos a Königsberg, era nada menos que una antigua leyenda que es-

[2] Reinhold Bernhard Jachmann, *Emmanuel Kant raconté dans des letres à un ami*, p. 43, trad. Jean Mostler en *Kant intime*, Grasset, París, 1985.

[3] Manfred Kuehen, *Kant: A Biography*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

[4] Reinhardt Brandt, "Kant en Königsberg", en *Immanuel Kant: política, derecho y antropología*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, p. 51.

tablecía una relación extraña y enigmática entre la razón y la locura melancólica. Veamos cómo ocurrió el encuentro entre el profesor y el mito.

La gaceta local relató a principios de 1764 un suceso admirable y portentoso. En los bosques colindantes se había descubierto a un ser extraño, un hombre en edad madura que aparentemente había retornado al estado de naturaleza. Se trataba de un aventurero enloquecido llamado Komarnicki, definido por la gaceta como un nuevo Diógenes, un verdadero espectáculo de la naturaleza humana, que "buscaba encubrir lo irrisorio e indecoroso de su modo de vida con algunas hojas de parra extraídas de la Biblia". Este loco lucía una larga barba, envolvía su cuerpo desnudo en toscas pieles, andaba descalzo, con la cabeza descubierta, y había llegado a Baumwalde acompañado de un niño de ocho años y de un rebaño de cuarenta y seis cabras, veinte ovejas y catorce vacas. Cuando lo descubrieron, boquiabiertos, los vecinos de Königsberg, ya había perdido casi todo su rebaño, pero no dejaba de contestar a quienes le preguntaban citando siempre algún pasaje de la Biblia que llevaba en la mano. La gente lo bautizó como el "profeta de las cabras". Se dijo que el extraño comportamiento de este hombre salvaje había sido ocasionado por una enfermedad estomacal padecida siete años antes y que le produjo indigestión y cólicos gástricos. Estas explicaciones fueron escritas por Johann Georg Hamann, el "mago del norte", para la gaceta de la ciudad, la *Königsbergsche Gelehrte und Politische Zeitungen*, donde este joven y apasionado irracionalista aprovechó para atrapar a Kant en las redes de un problema que pondría a prueba su pensamiento científico. Hamann, que había conocido a Kant en 1756, lo llamaba el "pequeño *magister*", en alusión a su baja estatura (medía 157 cm). Hamann concluyó sus comentarios diciendo que todo el mundo había ido a "contemplar al aventurero y a su muchacho. También K[ant], al que

muchos pidieron que diera su opinión sobre el especial fenómeno".[5] Kant aceptó el reto.

En verdad, la sorprendente llegada de este "aventurero" ofrecía el espectáculo de dos mitos: el propio profeta desquiciado era un ejemplo inquietante de la antigua leyenda según la cual la melancolía podía confluir con el genio o con la capacidad de prever el futuro. Pero el niño pequeño que acompañaba al profeta de las cabras parecía ser un salvaje en estado de naturaleza, un fenómeno que fascinaba a los filósofos ilustrados pues ofrecía la rara oportunidad de escudriñar en los secretos de la condición pura del hombre, antes de ser contaminado por la sociedad y la cultura. Hamann lamenta que no se hubiera reparado en esta oportunidad y que "bajo el auspicio de K[ant] se hubiese examinado a este muchacho, casos similares al cual se dan pocos". Desgraciadamente se dejó que el aventurero se alejase, junto con el niño salvaje, cruzara los términos de la ciudad y se perdiera noticia de ellos para siempre.

A Kant, que había leído con admiración a Rousseau, de momento le pareció más interesante el "pequeño salvaje" que el "fauno entusiasmado", como define al loco poseído por furores e inspiraciones divinas. Para una mente ilustrada los sectarios y lunáticos que circulaban por Europa parecían un fenómeno menos importante que la posibilidad de observar en vivo esa "cruda naturaleza" que suele ser irreconocible detrás de la educación. El "razonamiento" que escribe Kant sobre el *kleine Wilde* señala que se trata de un niño perfecto, tal como podría quererlo un moralista experimental lo suficientemente sensato como para probar las ideas de Rousseau antes de desecharlas como bellas quimeras. Es evidente que Kant presiente y se inquieta por la presencia del mito, trata de sortear el peligro al reclamar que,

[5] Ludwig Ernst Borowski, *Relato de la vida y el carácter de Immanuel Kant*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 129.

lejos de ser objeto de risa o de burla, es preciso encaminar la admiración que inspira el niño salvaje hacia la explicación de este milagro, un portento que revela que el pequeño ha aprendido a enfrentar con alegre viveza las inclemencias de la vida en la intemperie y que muestra un rostro en el que no hay señales de esa tonta timidez que producen la servidumbre o la educación forzada (salvo, aclara Kant, que ya algunas personas lo han corrompido al enseñarle a pedir dinero y golosinas).

Pero en realidad fue el otro mito el que realmente atrapó la atención de Kant. El mismo número de la gaceta que publicó (sin firma) el "razonamiento" sobre el niño salvaje, junto con el artículo de Hamann, anunciaba que una próxima entrega presentaría "la primera investigación original sobre el tema". Efectivamente, en el siguiente número comenzó a publicarse, también de manera anónima, uno de los textos más inquietantes de Kant: el *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*. En este ensayo, que es un importante complemento de las famosas *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, también publicadas en 1764, Kant no se inspira en el tema del niño natural, sino en el problema de la locura del profeta aventurero. Le preocupan las semejanzas que pudiera haber entre la demencia fantasiosa del profeta delirante y la pasión metafísica de un profesor obsesionado por el envejecimiento de la tierra, el origen del universo, el terremoto de 1755, la teoría de los vientos o del fuego, las figuras silogísticas y la demostración de la existencia de Dios. ¿No sería la suya una locura similar a la del profeta de las cabras? ¿Los filósofos no estarían también enfermos de la cabeza?

El problema es inquietante porque Kant está convencido de que los males de la cabeza tienen su origen en la sociedad, y por lo tanto no afectan al hombre en estado de naturaleza. El *Ensayo* inicia con una afirmación significativa: "La simplicidad y la sobriedad de la naturaleza sólo exigen y forjan en el hombre ideas

comunes y una tosca honestidad".[6] Kant quiere nombrar y clasificar las diferentes formas de enfermedad, que van desde la estupidez hasta la demencia furiosa, pasando por la locura bufonesca, y para ello se inspira en el contraste entre la viveza del niño salvaje y el delirio fantasioso del profeta Komarnicki: "El hombre en estado de naturaleza pocas veces puede volverse loco y difícilmente puede caer en la bufonería. Sus necesidades lo mantienen constantemente cerca de la experiencia y le dan a su entendimiento, que está sano, una ocupación tan ligera que casi no se da cuenta de que requiere de entendimiento para sus actividades".[7] Los hombres naturales están demasiado ocupados en las tareas básicas de sobrevivencia como para fantasear o delirar. El peligro de la locura acecha a los hombres civilizados que tienen tiempo para pensar. El cerebro de los salvajes en muy raras ocasiones se enferma, y cuando ello llega a ocurrir se vuelven idiotas o furiosos, pero no desarrollan aberraciones y fantasmagorías, ya que los hombres en estado de naturaleza son libres y se pueden mover, motivo por el cual gozan casi siempre de buena salud. Aunque Kant aprecia a Rousseau, hay que advertir que desde esa época establece sus diferencias con el filósofo ginebrino. Piensa que Rousseau adopta un enfoque sintético que lo hace comenzar con el hombre natural. En cambio él realiza un acercamiento analítico e incia con el hombre civilizado. Y aclara: "Por naturaleza no somos santos... La Arcadia pastoral y nuestra gallarda vida cortesana, aunque atractivas, son igualmente *passé* y antinaturales. El placer no puede ser practicado como una profesión".[8]

[6] Uso la traducción francesa de Monique David-Ménard, *Essai sur les maladies de la tête*, GF-Flammarion, París, 1990, p. 49.

[7] *Essai sur les maladies de la tête*, p. 70.

[8] Nota a *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, citado por Arsenij Gulyga, *Immanuel Kant. His Life and Thought*, Boston: Birkhäuser, 1987, p. 43.

Kant cree que la sociedad ha ido tejiendo un denso velo que oculta, con la sabia o modesta apariencia de que debemos ahorrarnos el esfuerzo de usar el entendimiento o la rectitud, los fallos secretos de la cabeza y del corazón. Aunque la razón y la virtud se generalizan y las artes se elevan, el ardor de su exaltación dispensa a las personas de cultivarlas y poseerlas, pues cuando todo depende del arte, la sutil malicia parece mucho más útil, mientras que las reacciones honestas se vuelven un estorbo: pues todos piensan que la truhanería es mejor que la estupidez. La vena rousseauniana, que es aquí obvia, justifica plenamente la afirmación de Kant: "En el estado de sociedad, la sujeción artificial y la superabundancia producen la eclosión de los bromistas y los raciocinadores, pero en su caso, al llegar la ocasión, también producen locos y bribones".[9] En el *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza* no se menciona a Komarnicki, pero es evidente que los lectores de Königsberg comprendían que Kant se refería al "fauno entusiasta" como un caso de bufonería delirante y de locura. Al no mencionar directamente al profeta de las cabras, los lectores también advertían la intención burlona del profesor de filosofía, que hacía extensivas sus reflexiones a los bufones que gozan de prestigio en la sociedad civilizada. Sin duda Kant pensaba en el famoso teósofo Emanuel Swedenborg, en quien se había interesado mucho desde que se enteró de que el místico sueco, aparentemente, era capaz de comunicarse con el mundo de los espíritus. Las visiones proféticas de Swedenborg, a fin de cuentas, se podían comparar con las elucubraciones leibnizianas del filósofo Christian Wolff. Muy pocos años después de sus reflexiones sobre las enfermedades de la cabeza, en 1766, Kant publicó un enigmático texto sobre los sueños visionarios de Swedenborg, que examinaré más adelante. Es muy posible que

[9] *Essai sur les maladies de la tête*, p. 49.

Kant también tuviera en mente, entre los estrafalarios frutos de la sociedad culta, al propio Hamann, un personaje que no fue ajeno a la influencia de Swedenborg y que nutría su irracionalismo de una peculiar combinación de arrebatada energía con ataques de melancolía.[10]

Antes de pasar a examinar las enfermedades de la cabeza, Kant se permite una burla contra los que llama médicos del entendimiento, que están de moda. Se trata, dice, de los llamados lógicos, que han hecho el pomposo descubrimiento según el cual "la cabeza humana es verdaderamente un tambor que si resuena es sólo porque está vacío".[11] ¿Se refiere a la mente como una *tabula rasa*, según había dicho Locke? ¿Hay que buscar las causas de la locura fuera de la cabeza? En todo caso, Kant procede a un ingenioso ejercicio onomástico de los males de la cabeza: nombrarlos y enumerarlos más que invocar el fárrago ancestral de remedios.

* * *

Hay dos grandes clases de enfermedad mental, según Kant: a) aquellas que no anulan la libre participación en la sociedad civil del individuo afectado; b) en otras, en cambio, es necesario tomar disposiciones para tratar a los sujetos atacados por el mal. Las primeras provocan desprecio, las segundas conmiseración.

La sociedad desprecia la tontería y la locura bufonesca, formas mitigadas de la enfermedad, que son corrientes en la vida social, pero que pueden conducir, sin embargo, a las peores formas de demencia. Para entender estas formas tolerables de

[10] Véase Isaiah Berlin, *El Mago del Norte. J.G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, Tecnos, Madrid, 1997.

[11] *Essai sur les maladies de la tête*, pp. 50-51.

locura Kant toma como punto de partida las "pulsiones de la naturaleza humana". Cuando estas pulsiones adquieren fuerza se convierten en pasiones. Estas pulsiones son las fuerzas motrices de la voluntad, y sobrepasan en potencia el entendimiento. Por eso, un hombre irracional puede tener entendimiento. Así es cómo, por ejemplo, la fuerza de la pasión amorosa o la ambición pueden convertir a personas razonables en locos irracionales. Otras tendencias o pulsiones menos fuertes también ocasionan desatinos, como la manía de construir, el amor por los cuadros o la búsqueda incansable de libros. De nuevo alude a las personas educadas y no se olvida de los sabios, de quienes se mofa enseguida: aquellos que están libres de locura sólo podemos encontrarlos en la luna, donde tal vez se puede vivir sin pasiones y en un estado infinitamente racional. Pero aquí en la sociedad sublunar las pasiones afectan a la razón. La insensibilidad ante las pasiones sin duda protege contra la sinrazón, pero lo hace mediante la estupidez: claro que los estúpidos son vistos por el común de la gente como sabios. Por otro lado, la locura bufonesca reposa sobre dos pasiones: el orgullo y la avaricia. Estas pasiones pueden ser tan potentes que convierten a los afectados en seres muy tontos, tanto que llegan a creer que ya poseen aquello que desean con gran fuerza. Kant concluye con un toque racista típico de la época: tratar de volver inteligente a un bufón loco es tan inútil como querer lavar a un negro. Todos los enfermos mencionados (estúpidos, bufones, desatinados) pueden ser despreciables o ridículos, pero se trata de locos que pueden vivir tranquilamente en la sociedad, aunque su crecimiento demográfico excesivo podría hacernos temer que se les meta en la cabeza la idea de fundar una quinta monarquía...

A continuación Kant aborda las formas graves de enfermedad mental, y es aquí donde introduce los elementos fundamentales de uno de los más antiguos y poderosos mitos sobre

la locura: la melancolía. Esta noción se hallaba envuelta en la compleja estructura de la teoría humoral, cuya influencia era todavía muy fuerte a mediados del siglo XVIII y que Kant conocía perfectamente. La melancolía, en su forma hipocondríaca, parece la mejor explicación de las increíbles fantasías, alucinaciones y delirios que se apoderan de la mente trastornada. Es interesante seguir la forma en que Kant construye un pequeño sistema clasificatorio en torno de la vieja idea de la locura melancólica, pues, como veremos, la melancolía se convertirá en uno de los ejes fundamentales de su estética.

El sistema clasificatorio de las enfermedades de la cabeza establece una división en dos grandes grupos. En primer lugar, encontramos las enfermedades de *impotencia*, que caen bajo la denominación general de idiotez. El idiota es afectado por una gran impotencia de la memoria, de la razón y por lo general también de las impresiones sensibles. Casi siempre son incurables, pues el desorden del cerebro lo ha convertido en un órgano muerto. En segundo lugar se hallan las formas que más le interesan a Kant, y que son las enfermedades de *inversión*, o trastornos del espíritu. Hay tres grandes variantes:

1) La inversión de las nociones empíricas, que produce *desequilibrio* (*Verrükung*).

2) El desorden de la facultad de juzgar las experiencias cercanas, que genera *delirio* (*Wahnsinn*).

3) El trastorno de la razón ente los juicios más universales, que ocasiona *demencia* (*Wahnwitz*).

Al observar esta trilogía me asalta de inmediato una duda: ¿no está Kant suponiendo que hay formas de locura que son una especie de crítica de la razón? Hay una curiosa e inquietante coincidencia entre las tres formas de trastorno por inversión y la trilogía crítica que Kant desarrollará varios años más tarde. Podemos reconocer en el desequilibrado, que trastoca las impresiones sensibles, a un estrafalario crítico de la razón práctica. Igualmente, el enfermo delirante incapaz de juzgar la realidad que lo rodea se asemeja a un orgulloso pero aberrante escritor de una crítica del juicio. Y, por último, el demente que trastorna las nociones teóricas universales podría ser un visionario sumergido en la preparación de un tratado crítico de la razón pura. ¿Acaso Kant descubrió en las enfermedades de la cabeza los rudimentos de un método trascendental? Veamos por orden cada una de estas tres variantes de la inversión maligna, tal como las describe el filósofo.

El *desequilibrado* –que invierte las nociones empíricas– sufre generalmente de hipocondría, un mal que recorre en forma errática los tejidos nerviosos en diversas partes del cuerpo y que de manera especial genera "un soplo melancólico en torno a la sede del alma".[12] Este desequilibrio se halla muy cerca de la vida normal: el afectado por este mal es un soñador despierto que vive en un mundo fantástico poblado de quimeras, alucinaciones y formas grotescas similares a las que todos hemos experimentado. Kant lo define como fantasta:[13] se trata de enfermos que sufren fantasmagorías interiores muy penosas, creen que son atacados por diversas enfermedades, se angustian, reciben imágenes ridículas en sus cabezas que los hacen reír de forma inconveniente, son asediados por pulsiones violentas y se muestran muy perturbados, aunque su mal no tiene raíces profundas y se disipa espontáneamente o con medicamentos. Las formas más peligrosas del desequilibrio alucinatorio son las de los fanáticos, sean visionarios o extravagantes. Cierto gé-

[12] *Essai sur les maladies de la tête*, p. 64.

[13] *Fantaster*, la traductora al francés usa el neologismo *fantaste* para subrayar el hecho de que Kant se refiere a fantasías llevadas a situaciones límite donde se arriesgan la vida o el honor, y que incluyen el interés ocultista por los fantasmas y los espíritus de los muertos; me parece por ello mejor el vocablo *fantasta* al de *fantasioso*, usado en algunas traducciones de Kant al castellano.

nero de fantasmagorías produce sentimientos de una intensidad fuera de lo común: "Desde este punto de vista, el melancólico es un fantasta que se concentra en las desgracias de la vida".[14] En la misma línea, muchos años después, en su curso de antropología de 1785, Kant describió el típico descontento vital del temperamento melancólico, caracterizado por la intensidad de sus sensaciones, por concederle a todo una importancia desmedida y por meditar excesivamente; Kant concluyó que el que "todo le parezca tan trascendente constituye la causa de su tristeza". Observa también que el melancólico de mucho entendimiento suele ser entusiasta, mientras que el corto de entendimiento acostumbra ser fantasta.[15]

A diferencia del desequilibrio, el *delirio* –segunda expresión de la enfermedad por inversión–, trastoca el entendimiento y la facultad de juzgar. Hay tres casos de este mal: el que se siente perseguido u observado (hoy lo llamaríamos paranoico), el orgulloso que cree que todos lo admiran y el melancólico ("un delirante desde el punto de vista de sus tristes y enfermizas suputaciones, es un hombre triste").[16]

Por último, el estado más grave es la *demencia*, que trastorna completamente la razón y produce juicios ilusorios y aberrantes sobre los conceptos universales. Sin embargo, hay casos en que se mantienen juicios precisos sobre la experiencia, donde sólo la facultad de sentir es intoxicada por una multitud de efectos y novedades, y aunque se vuelven difusas las relaciones, se produce una forma muy brillante de demencia que puede coexistir con el gran genio. Pero, en términos generales, la demencia se manifiesta como un furor colérico y una frenesía vehemente y ruidosa.

¿Cómo tratar las enfermedades de la cabeza? Kant sólo da unas pocas indicaciones, antes de abordar las causas que las producen. A los afectados por el desequilibrio, como los fantastas, se les puede argumentar con juicios racionales, ya que no es su capacidad de entendimiento la que se halla afectada, de tal manera que su mal puede atenuarse. Pero esto es imposible con los delirantes y los dementes, cuyo entendimiento sí se encuentra afectado, de tal manera que oponerles razonamientos sólo consigue entregarles materia nueva para producir más absurdos: es mejor dejarlos tranquilos, como si no nos percatásemos de que algo falla en su entendimiento. Kant, que seguramente estudió medicina en la universidad, ha consultado una revista médica y sabe cuáles son las causas somáticas de los males de la cabeza; sabe también, según la antigua interpretación médica, que la sede de la locura se halla en las partes digestivas y no tanto en el cerebro. Utiliza la teoría humoral en la explicación del morbo melancólico, cuya forma más maligna es precisamente la hipocondría, forma patológica que, como su nombre indica se origina en el bajo vientre o en el bazo. En este punto Kant establece una diferencia entre las pulsiones o pasiones como causa de las formas leves y tolerables de las enfermedades mentales (la tontería y la locura bufonesca) y las causas corporales y orgánicas de las expresiones graves de la locura. En estos casos extremos, la causa debe ser buscada en el cuerpo y no en el orgullo, el amor, las reflexiones demasiado intensas

[14] *Essai sur les maladies de la tête*, p. 65.

[15] Immanuel Kant, *Antropología práctica (según el manuscrito inédito de C.C. Mrongovius, fechado en 1785)*, traducción de Roberto Rodríguez Aramayo, Tecnos, Madrid, 1990, p. 12. Kant publicó su descripción de los cuatro temperamentos en la *Antropología* de 1798. Kant usa con frecuencia la noción de entusiasta y de entusiasmo, como era común desde el siglo XVII, para referirse a individuos con supuestas capacidades proféticas y a sectas puritanas, milenaristas, anabaptistas, etc. Véase como ejemplo el libro de Henry More, el gran filósofo neoplatónico de Cambridge, *Enthusiasmus Triumphatus, or, A Discourse of the Nature, Causes, Kinds, and Cure of Enthusiasme* (Londres: James Flesher, 1662). Por cierto, en ese libro More se refiere a la melancolía, la epilepsia y la histeria para explicar las causas naturales el entusiasmo (pp. 1-15).

[16] *Essai sur les maladies de la tête*, p. 68.

o en no se sabe qué mal uso de las fuerzas del alma, pulsiones que producen síntomas ambiguos, caprichos amorosos, actitudes fatuas o rumiaciones profundas y vagas.

Al terminar su *Ensayo* Kant introduce una sorprendente y amarga nota irónica, que pone al propio filósofo en el papel de enfermo de la cabeza: una transposición para la cual ha estado preparando a sus lectores durante todo el ensayo. Para curar estos males tristes es preciso –dice– acudir al médico, y el filósofo puede apoyarlo al recetar una dieta del espíritu, a condición de que no cobre su ayuda. Los médicos, en retribución, tratan de asistir al filósofo que trata de curar (en vano) su propia locura. La frenesía de un letrado furioso se curaría por medios catárticos tomados en fuertes dosis, como recomendó Swift cuando dijo que un mal poema no es más que la manera de limpiar el cerebro, un medio que le permite al poeta enfermo evacuar las humedades nocivas para aliviar su condición. Kant sugiere que el equivalente a un mal poema, como purga, sería para el filósofo escribir un "miserable y siniestro tratado". Y termina con una sentencia perturbadora y ambigua que sugiere buscar otra alternativa de curación, "para que el mal sea evacuado radicalmente y en silencio, sin molestar con ello a la comunidad de los hombres".[17] ¿Se trata de una desquiciada invitación al suicidio? ¿Es una irónica invitación a encerrarse calladamente en el retrete? ¿Es una melancólica exaltación del silencio?

* * *

Kant no optó nunca por el silencio. Poco antes de que la llegada del profeta de las cabras lo motivara a escribir sus reflexiones sobre la locura, el filósofo de Königsberg había purgado su espíritu con un pequeño tratado que, lejos de ser miserable y siniestro, es un ensayo extraordinariamente rico y encantador: las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, que se publicó el mismo año en que vio la luz su texto sobre las enfermedades de la cabeza. En el estudio sobre lo bello y lo sublime la melancolía aparece en forma destacada, pero aquí se presenta bajo una nueva luz, pues lejos de ser una enfermedad maligna ahora es vista por Kant como una condición que estimula el sentimiento de lo sublime.[18] Kant aclara que el temperamento melancólico sensible a las cosas sublimes no es la enfermedad sombría que priva de la alegría de vivir, estado patológico en el que pueden caer los melancólicos sólo cuando sus sensaciones, si se intensifican más allá de cierto grado, toman una dirección equivocada. El carácter melancólico no es una enfermedad, pero puede degenerar en extravagancias y fanatismos para acabar en una patología propia de un fantasta o de un chiflado.

Al asociar la melancolía con lo sublime Kant hace algo más que valorar positivamente los sentimientos asociados al humor negro. En realidad, las ideas sobre lo sublime que Kant recoge y reelabora contienen, en forma no siempre explícita, una tex-

[17] *Essai sur les maladies de la tête*, p. 75.

[18] Manfred Kuehn, en su documentada biografía de Kant, extrañamente menosprecia este libro, que considera un simple reflejo de los prejuicios de la época (*Kant: A Biography*, p. 142). Kuehn no explora el tema de la melancolía y su relación con la idea de lo sublime, con lo que margina una dimensión significativa de la vida y del pensamiento de Kant. Sólo observa los aspectos patológicos superficiales de la hipocondría (pp. 151-52). Tampoco toma en cuenta el ensayo sobre las enfermedades de la cabeza. Susan Meld Shell, en un capítulo muy interesante dedicado a la hipocondría de Kant de su libro *The Embodiment of Reason. Kant on Spirit, Generation, and Community* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), no presta mucha atención al libro sobre lo bello y lo sublime; ello se debe a que, a pesar de que afirma la importancia de sus ideas sobre la hipocondría en los logros filosoficos de Kant, Shell reduce la hipocondría a sus dimensiones patológicas o somáticas, y deja de explorar sus conexiones con lo sublime y con la melancolía.

tura melancólica plena de matices. Lo sublime, en la cabeza de Kant, no retoma directamente la antigua tradición retórica griega atribuida a Longino, rescatada por Boileau en 1694, y que se refería al extraordinario entusiasmo que ciertos pasajes de autores antiguos suscitaban en los lectores, gracias al uso de un estilo elaborado e imaginativo. La idea de lo sublime que usa Kant ha sido, por decirlo así, fertilizada por el sentimiento melancólico que le inyectaron los ingleses, de Milton a Young, y que culmina en el famoso estudio de Edmund Burke publicado en 1757: la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducido al alemán por Lessing en 1758. Burke describe así lo sublime: "Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas del dolor y del peligro, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*".[19] Podemos comprender que lo sublime se escapa de la dimensión puramente retórica o estética y se convierte en una categoría moral o antropológica. Burke pensaba que el miedo y el dolor causan una tensión anormal de los nervios, pero estas horrendas convulsiones nerviosas, que ocasionan emociones sublimes, son más frecuentes en los estados lánguidos o inactivos. Los nervios tirantes y reforzados, tonificados por el ejercicio o el trabajo, evitan que el cuerpo se sumerja en la peligrosa relajación que expone a las fibras nerviosas a tensiones súbitas. "La melancolía, el abatimiento, la desesperación y a menudo el suicidio –dice Burke–, son consecuencia de esta funesta visión de las cosas que tenemos en este estado relajado del cuerpo".[20] A partir de estas ideas Burke explica que las emociones sublimes son producidas por los objetos grandes y vastos, por lo

[19] *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción de Menene Gras Balaguer, Tecnos, Madrid, 1987, I:vii:29.

[20] Ibid., IV:vi:100.

infinito y lo uniforme, así como por la oscuridad y la negrura. Kant continúa en la misma línea y describe los sentimientos sublimes en su relación no sólo con la grandeza de las montañas nevadas o las tormentas enfurecidas, sino con situaciones o cosas ligadas a la melancolía, como las sombras de la noche, el silencio pensativo, la soledad profunda y el noble hastío. El tiempo extendido hacia el abismo del pasado o hasta el futuro incalculable le parecen sublimes, y se estremece de horror ante el panorama infinito que describe Albrecht von Haller, según Kant el más sublime de los poetas alemanes, en su *Oda inconclusa a la eternidad*. Haller comienza invocando los bosques sombríos donde no llega la luz, donde las plantas parecen tumbas y donde se extienden los colores de la muerte, y termina describiendo cómo su cuerpo siente que la nada se aproxima y su náusea proyecta sombras de desesperanza sobre el mundo. El propio Haller advirtió en una nota a su poema que nadie debía enojarse porque hablara de la muerte como el fin del ser y de la esperanza, y que él habría contentado las objeciones si hubiese sido capaz de llevar la oda hasta su fin.[21]

Kant es muy preciso: la melancolía es "una sensación noble y suave" que se apoya en "el horror que siente un alma encarcelada cuando, repleta de grandes propósitos, percibe los peligros que ha de superar, y fija la mirada en la difícil, pero gran victoria de la superación de sí misma".[22] El temperamento melancólico propicia de manera clara el sentido de lo sublime, en contraste con el sanguíneo, en quien domina un sentimiento

[21] Véanse los comentarios a la *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit* de Haller en el libro de Anselm Haverkamp, *Leaves of Mourning*, State University of New York Press, Albany, 1995, pp. 22ss.

[22] *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, traducción de Luis Jiménez Moreno, Alianza Editorial, Madrid, 1990. Cotejo con la traducción al francés de Monique David-Ménard, que se publica en el mismo volumen en que aparece el *Essai sur les maladies de la tête*. (Citado supra.)

de lo bello. Los coléricos no tienen sensibilidad alguna para la belleza, son dados al disimulo y su frialdad o su vanidad les impiden percibir lo sublime. A los flemáticos simplemente los ignora y desprecia por ser insensibles y carecer de elementos sublimes o bellos.[23] La melancolía, en la pirámide de valores que erige Kant, ocupa visiblemente la cúspide, pues además de configurar un temperamento capaz de percibir los encantos de la belleza, se rinde sobretodo a los poderosos hechizos de lo sublime sin abandonar los principios elevados, aborrece la mentira o la simulación, exalta la amistad, aspira a la libertad, rechaza todo sometimiento abyecto, se convierte en un juez severo de sí mismo y de los demás, y muchas veces siente tanto hastío de sí mismo como del mundo que le rodea. Las cosas sublimes que puede percibir el melancólico constituyen una colección heterogénea, evidente a los ojos de un filósofo del siglo XVIII, pero que hoy en día nos suenan extrañas e insólitas: ya he mencionado las altas montañas, la eternidad y la noche, pero Kant asocia también a lo sublime el imperio infernal de Milton, las altas encinas del bosque sagrado, la luna solitaria, el enorme desierto de Shamo en Tartaria, las pirámides de Egipto, la basílica de San Pedro, el entendimiento, la audacia, la poesía de Young, la amistad, la tragedia, la guerra, la cólera de Aquiles, el color moreno y los ojos negros, la edad avanzada, la virtud verdadera, lo masculino, la inteligencia profunda, a los ingleses, a los españoles y a los alemanes, pero también a los árabes y a los nobles salvajes de Norteamérica, etc., etc. La lista de todo aquello que se asocia con lo bello sería igualmente heteróclita, pues Kant en realidad escribe un tratado sobre la ciencia de las costumbres más que un ensayo de estética: todo aquello que es aunado bajo la noción de lo sublime tiene coherencia desde una perspectiva moral que intenta clasificar, mediante el uso de la teoría humoral, sus valoraciones sobre el honor, el vicio, la amabilidad, la dignidad, la nobleza, la envidia, la codicia, la generosidad, la fanfarronería y otros conceptos que se refieren a las formas de conducta.

[23] En 1785 (*Antropología práctica*, p. 16) Kant expresa una opinión muy diferente de los flemáticos, en quienes reconoce insensibilidad y desidia sólo en su sentido débil. Pero el temperamento flemático en su sentido fuerte es el temperamento más afortunado, el de los filósofos y de la madurez en la capacidad de juzgar.

El mito de la melancolía impregnaba fuertemente los aires culturales que respiraba Kant, quien la exalta como un temperamento peligroso pero capaz de conducirlo hacia el disfrute de las más sublimes sensaciones. Por ello, el filósofo de Königsberg tenía ya una red conceptual preparada para atrapar al profeta melancólico que apareció en enero de 1764 en Baumwalde. El problema es que la melancolía encarnada en el extraño visionario salvaje se manifestaba en su forma más grotesca y extravagante, como una enfermedad y no como una vía hacia el goce de lo sublime. Sin embargo, en uno u otro caso, la melancolía era una forma que eludía la razón y que conducía a los espacios oscuros y grandiosos donde los ojos del filósofo están ciegos y son incapaces de comprender los misterios del placer y del horror. Por eso Kant advierte, al inicio de su ensayo sobre lo bello y lo sublime, que usará más los ojos del observador que los del filósofo. Podría haber exclamado como Milton en *Il Penseroso*:

¡Bienvenida seas, divina Melancolía!
Tu santo rostro es demasiado brillante
para la vista humana
y para nuestra débil mirada
por el negro y severo tinte del Juicio velada.[24]

[24] Hail, divinest Melancholy! / Whose Saintly visage is too bright / To hit the sense of human sight; / And therefore to our weaker view, / O'er-laid with black, staid Wisdom's hue.

El entusiasmo de Kant por la melancolía no hizo que ignorara las amenazas que se ocultan y acechan en la oscuridad de la noche sublime. Se trata de las extrañas variedades en que puede degenerar la melancolía al caer en la más extrema imperfección. La extravagante exaltación de las hazañas es propia de los fantastas, de los visionarios que llevan más allá de lo normal el sentido de lo sublime o lo bello, y que por ello –explica Kant– suelen ser clasificadas como experiencias románticas.[25] Esta exacerbación antinatural de lo sublime produce diversas formas de locura, fanfarronería, chifladura y prácticas grotescas o extravagantes, como la devoción de los eremitas por los sepulcros y el culto a los huesos sagrados de los mártires o a las santas defecaciones del gran Lama del Tíbet. La melancolía puede también acompañar una percepción terrorífica de lo sublime, como en el caso de la soledad profunda, que Kant ilustra con un ejemplo extraído de una revista de Bremen, en el cual se describe el horrible sueño de un rico avaro, muy religioso pero poco inclinado al amor por el prójimo, y que es lanzado a un abismo de soledad: "Cuando me acercaba al límite extremo de la naturaleza –recuerda el avaro de su pesadilla–, advertí que las sombras del vacío sin límites se hundían en la profundidad abismal ante mí. ¡Un imperio espantoso de silencio eterno, soledad y tinieblas!".[26] Ante estos horrores, Kant podría haber recordado otro poema de Milton, *L'Allegro*, donde señala los peligros de la melancolía:

Aléjate, abominable Melancolía,
del Cancerbero y de la más negra medianoche nacida,
en la cueva estigia abandonada
entre los chillidos y la hórrida sombra de la visión impía.[27]

[25] *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* , p. 42n.
[26] *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* , p. 32.n.
[27] Hence, loathèd Melancholy, / Of Cerberus and blackest Midnight born, / In Stygian Cave forlorn / 'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy!

Es sabido que a Kant siempre le obsesionaron los linderos y que incluso la gran revolución en su pensamiento, que encarna en la *Crítica de la razón pura*, tiene su origen en una prolongada reflexión sobre las fronteras entre los sentidos y la razón, y en una preocupación por dibujar los límites del conocimiento. En su discusión sobre lo bello y lo sublime ya establece, desde la primera frase del ensayo, que las sensaciones no se sustentan principalmente en las "cosas externas" sino más bien en los sentimientos de cada hombre, cuyas raíces se hunden en los temperamentos y en los humores. Esas "cosas externas" con el tiempo, serán concebidas por Kant como la famosa *Ding an sich*, el *noumenon* o "cosa en sí" impenetrable que la razón no puede conocer, aunque sí la puede pensar como un concepto fronterizo, como señala Cassirer, que sirve para delimitar la sensoriedad.[28]

Por momentos parece que Kant se interesa por la locura debido a que, en alguna forma extraña, la mente enferma puede traspasar la frontera de la sensibilidad y de los fenómenos, más allá de la cual se halla una terrible oscuridad. Recordemos además, como ha dicho uno de sus biógrafos, que Kant se consideraba un melancólico y que sus reflexiones sobre este temperamento son, en cierto modo, un autorretrato.[29] ¿Qué pasaría –podría haberse preguntado Kant– si alguien atravesase el lindero prohibido y penetrase el *noumenon*? ¿Perdería el juicio al alejarse del *phaenomenon*? Ciertamente, la experiencia podría significar una zambullida en aquello que es pensable pero no cognoscible por los sentidos, y por lo tanto una mente que lograse traspasar el umbral, al comprender el sinsentido de la vida, podría enfermar, desequilibrarse o hundirse en el tedio.

[28] Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948, p. 256.
[29] Arsenij Gulyga, *Immanuel Kant. His Life and Thought*, p. 52.

El entusiasmo de Kant por la melancolía no hizo que ignorara las amenazas que se ocultan y acechan en la oscuridad de la noche sublime. Se trata de las extrañas variedades en que puede degenerar la melancolía al caer en la más extrema imperfección. La extravagante exaltación de las hazañas es propia de los fantastas, de los visionarios que llevan más allá de lo normal el sentido de lo sublime o lo bello, y que por ello –explica Kant– suelen ser clasificadas como experiencias románticas.[25] Esta exacerbación antinatural de lo sublime produce diversas formas de locura, fanfarronería, chifladura y prácticas grotescas o extravagantes, como la devoción de los eremitas por los sepulcros y el culto a los huesos sagrados de los mártires o a las santas defecaciones del gran Lama del Tíbet. La melancolía puede también acompañar una percepción terrorífica de lo sublime, como en el caso de la soledad profunda, que Kant ilustra con un ejemplo extraído de una revista de Bremen, en el cual se describe el horrible sueño de un rico avaro, muy religioso pero poco inclinado al amor por el prójimo, y que es lanzado a un abismo de soledad: "Cuando me acercaba al límite extremo de la naturaleza –recuerda el avaro de su pesadilla–, advertí que las sombras del vacío sin límites se hundían en la profundidad abismal ante mí. ¡Un imperio espantoso de silencio eterno, soledad y tinieblas!".[26] Ante estos horrores, Kant podría haber recordado otro poema de Milton, *L'Allegro*, donde señala los peligros de la melancolía:

Aléjate, abominable Melancolía,
del Cancerbero y de la más negra medianoche nacida,
en la cueva estigia abandonada
entre los chillidos y la hórrida sombra de la visión impía.[27]

[25] *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* , p. 42n.
[26] *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* , p. 32.n.
[27] Hence, loathèd Melancholy, / Of Cerberus and blackest Midnight born, / In Stygian Cave forlorn / 'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy!

Es sabido que a Kant siempre le obsesionaron los linderos y que incluso la gran revolución en su pensamiento, que encarna en la *Crítica de la razón pura*, tiene su origen en una prolongada reflexión sobre las fronteras entre los sentidos y la razón, y en una preocupación por dibujar los límites del conocimiento. En su discusión sobre lo bello y lo sublime ya establece, desde la primera frase del ensayo, que las sensaciones no se sustentan principalmente en las "cosas externas" sino más bien en los sentimientos de cada hombre, cuyas raíces se hunden en los temperamentos y en los humores. Esas "cosas externas" con el tiempo, serán concebidas por Kant como la famosa *Ding an sich*, el *noumenon* o "cosa en sí" impenetrable que la razón no puede conocer, aunque sí la puede pensar como un concepto fronterizo, como señala Cassirer, que sirve para delimitar la sensoriedad.[28]

Por momentos parece que Kant se interesa por la locura debido a que, en alguna forma extraña, la mente enferma puede traspasar la frontera de la sensibilidad y de los fenómenos, más allá de la cual se halla una terrible oscuridad. Recordemos además, como ha dicho uno de sus biógrafos, que Kant se consideraba un melancólico y que sus reflexiones sobre este temperamento son, en cierto modo, un autorretrato.[29] ¿Qué pasaría –podría haberse preguntado Kant– si alguien atravesase el lindero prohibido y penetrase el *noumenon*? ¿Perdería el juicio al alejarse del *phaenomenon*? Ciertamente, la experiencia podría significar una zambullida en aquello que es pensable pero no cognoscible por los sentidos, y por lo tanto una mente que lograse traspasar el umbral, al comprender el sinsentido de la vida, podría enfermar, desequilibrarse o hundirse en el tedio.

[28] Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948, p. 256.
[29] Arsenij Gulyga, *Immanuel Kant. His Life and Thought*, p. 52.

La locura era un reto, pues aparentemente el enfermo intentaba traspasar los límites del conocimiento para entrar en un territorio sombrío lleno de visiones y fantasmagorías de naturaleza incierta. La noble melancolía podía ser un camino alternativo para *sentir* el vértigo ante la boca del negro abismo en un intento mórbido por penetrar lo impenetrable. Pero si, por alguna causa, el hombre intenta adentrarse en la naturaleza, queriendo ir más allá de los sentidos sin que la razón establezca antes sus propios designios, puede llegar a un mundo oscuro y misterioso de cosas enrevesadas, desordenadas y trastornadas.

* * *

Dos años después de que vieran la luz las reflexiones sobre los males de la cabeza y la sublime melancolía, Kant realizó otro inquietante viaje al territorio oscuro y mítico que tanto atrae a los locos y a los visionarios. "El reino de las sombras –dice Kant en 1766– es el paraíso de los fantastas. En él encuentran una tierra sin límites donde pueden establecer a capricho su residencia. Vapores hipocondríacos, cuentos de viejas y prodigios conventuales les proporcionan sobrados materiales para construirla". Estas son las primeras líneas de *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, donde la melancolía aparece bajo la forma de hipocondría y encarna en la locura del famoso místico sueco, Emanuel Swedenborg.

A Kant nunca le interesó la teología de Swedenborg, que le parecía una simple "locura de la razón" (*Wahnwitz*, demencia) plagada de errores e incoherencias. En cambio le fascinó su "locura de los sentidos" (*Wahnsinn*, delirio), pues las experiencias ilusorias le parecen mucho más reveladoras que las elucubraciones de un raciocinio equívoco.[30] Lo mismo piensa de los que sueñan: hay "soñadores de la razón", como Wolff y Crusius, que construyen en el aire mundos mentales llenos de contradicciones y que tienen escasa relación con las experiencias; pero también encontramos "soñadores de la sensación", que son mucho más interesantes ya que alegan tener comunicación con los espíritus, dicen haber visto apariciones o quimeras y aseguran haber visitado el mundo de los fantasmas.[31] Esto explica que Kant se haya dedicado vivamente a investigar las proezas de Swedenborg, una persona que supuestamente estaba dotada de la extraordinaria capacidad de comunicarse con almas y espíritus que viven separados de sus cuerpos, y a leer meticulosamente los ocho volúmenes de su *Arcana Caelestia*, donde se explica entre otras muchas cosas que existe un mundo de los espíritus con el que es posible entrar en contacto. En una famosa carta a la señorita Charlotte von Knobloch, posiblemente escrita en 1763, Kant explica los resultados de sus disquisiciones sobre las aventuras de Swedenborg en el misterioso reino de los espíritus invisibles y de las almas de los difuntos. Las pruebas de que el teólogo sueco se comunicaba con las almas de los muertos son dos: el primer ejemplo es la historia del difunto embajador holandés en Estocolmo que le indica el lugar preciso donde se halla un documento que su viuda necesitaba para probar que había saldado una deuda importante. El segundo caso, que le parece a Kant muy convincente, se refiere a una historia según la cual los espíritus informaron a Swedenborg, que se encontraba en Gotenburgo, de un incendio que en esos precisos momentos se extendía por las calles de Estocolmo; la confirmación de la noticia habría llegado dos días más tarde.[32] Kant repite estos ejem-

[30] *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, traducción de Pedro Chacón e Isidoro Reguera, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 92.

[31] *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, p. 62.

[32] Esta carta sólo ha sobrevivido en una transcripción, seguramente "arre-

plos en *Los sueños de un visionario*, pero aquí se refiere a ellos como despreciables cuentos que le interesan sólo para compararlos con las especulaciones metafísicas, que son también un cuento del país de Jauja. Pero el hecho es que el visionario Swedenborg fascinó a Kant tanto, o más, que el profeta Komarnicki: de ambos dementes extrajo lecciones sobre lo que llamó el "reino de las sombras".

Más que como a un profeta o un teólogo, Kant trata a Swedenborg como a un enfermo que tiene visiones fantasmagóricas, sufre de un desequilibrio de los nervios y tiene deformados algunos órganos del cerebro. Se trata de un fenómeno que se explica mediante una especie de óptica cerebral, en la que una deformación provoca que las líneas direccionales coloquen el foco imaginario fuera de la cabeza, creando imágenes fantasiosas que afectan los sentidos al crear ilusiones, aunque no tocan el entendimiento. Si esto es así, las profundas consideraciones metafísicas sobre la existencia de un mundo de espíritus incorpóreos son inútiles para entender los engaños de una razón poetizante y las inferencias de visionarios, quienes más que ciudadanos de ese otro mundo, de ese más allá, son sujetos que deben ser enviados a la enfermería. Sin embargo, Kant reconoce que fue tan ingenuo como para dejarse arrastrar a una indagación sobre los fantasmas de Swedenborg. En efecto, en la citada carta a Charlotte von Knobloch define al místico sueco como un hombre erudito, juicioso, amable y franco, a quien incluso le ha escrito para informarse de sus hazañas espirituales. En cambio, en *Los sueños de un visionario* lo presenta como "un cierto señor Schwedenberg [sic], sin cargo ni oficio" que vive en Estocolmo a expensas de su considerable fortuna. Escribe mal su nombre, y lo describe como un "archifantasta",

glada", de Ludwig Ernst Borowski, presentada como suplemento a su *Relato de la vida y el carácter de Immanuel Kant.*

pero reconoce que se ha gastado siete libras esterlinas en comprar su obra y que se ha dejado embaucar durante cierto tiempo.[33] El tono ácido e irónico del texto de Kant todavía sorprende a los lectores de hoy, que se preguntan sobre las razones que habría tenido el profesor de Königsberg para dejarse atrapar por el "misterio" de las visiones de Swedenborg. En todo caso el escrito de Kant, lúcido y divertido, tal vez fue una pequeña venganza, después de haber sido seducido por la charlatanería de falsos profetas.

En medio de la ironía Kant no deja sin embargo de sugerir la inquietud que lo atenaza: las fantasmagorías del profeta loco se parecen sorprendentemente a sus propias quimeras filosóficas. Los ocho volúmenes *in quarto* de los *Arcana Caelestia* no contienen ni una gota de razón, y sin embargo hay en ellos una coincidencia prodigiosa "con aquello que la más fina sutileza de la razón puede descubrir", similar a la de quienes descubren en formaciones azarosas –como las vetas del mármol, el cristal congelado o las estalagmitas– imágenes de la Sagrada Familia o del número de la Bestia. Swedenborg dice que ha descubierto un mundo de seres inmateriales que se agrupan en una gran sociedad constituida bajo la apariencia de un Hombre Máximo, un inmenso cuerpo espiritual que, para Kant, no es más que una "fantasía monstruosa y gigantesca".[34] Pero la reflexión sobre este mundo oscuro no es una frivolidad, sino que sirve para someter a prueba a la metafísica, en la medida en que la tarea de esta ciencia radica en descubrir mediante la razón propiedades ocultas de las cosas. Al enfrentarse al fan-

[33] *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, pp. 80-81. En la traducción castellana aparece correctamente el nombre del visionario sueco, no con la errata de la edición original alemana, y no se usa el neologismo "archifantasta".

[34] *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, p. 99.

tasmal Hombre Máximo, la metafísica demuestra ser una ciencia de los límites de la razón humana, pues se hace evidente que, cuando se traspasan ciertas fronteras –como hacen los locos–, se entra en un terreno extraño donde toda exploración es inútil, pues es estéril una investigación que se proponga ir a buscar sus datos al otro mundo, al reino sombrío donde no hay sensaciones.

Sin embargo, para probar la esterilidad de un viaje al mundo de los seres inmateriales, paradójicamente Kant intenta encontrar las leyes que rigen ese peculiar *mundus intelligibilis* (formado por sustancias inmateriales). Por supuesto, se trata de la explicación irónica de leyes específicas, para la cual Kant aprovecha la confluencia de las teorías aristotélicas con las tradiciones médicas galénicas, en lo que se refiere al comportamiento de ese espíritu vital llamado *pneuma*, sustancia extraordinariamente sutil formada por vapores o aires animales que supuestamente alientan los movimientos del alma. En la época de Kant todavía sigue viva una rama de los estudios filosóficos y teológicos, llamada pneumatología, dedicada a la elaboración de una teoría de los seres espirituales. El mundo de los espíritus estaría regido por leyes pneumáticas, que explicarían el fluir de sustancias espirituales y los movimientos de los vientos y vapores en la disposición de las fuerzas morales y de las voluntades. Estas leyes pneumáticas, que explican la interacción entre cuerpos y almas, continuarían operando en los espíritus después de la muerte de sus cuerpos.

Ahora debemos recordar que Kant inició sus reflexiones sobre los sueños de Swedenborg con una alusión a los vapores hipocondríacos, los cuales se agregarían a los cuentos de viejas y los prodigios conventuales para construir el extraño mundo de las sombras. Según la tradición galénica, los humos del hipocondrio, producto de la peligrosa adustión de humores en el bajo vientre o en el bazo, se expandían mediante procesos

pneumáticos al corazón y al cerebro, provocando melancolía, locura y manía. Ya señalé cómo, en su estudio sobre las enfermedades de la cabeza, Kant alude directamente a la teoría según la cual la locura tiene su origen en las partes digestivas, y que puede ser curada mediante la purga de los humores, ya que su inflamación genera vapores y vientos cuyo exceso es preciso evacuar mediante remedios catárticos. La idea de que el trabajo de escribir podía ser el equivalente a una purga es tomada por Kant de un texto muy gracioso de Swift que es, hay que subrayarlo, una burla de los sentimientos sublimes en el ejercicio de las artes poéticas. Dice Swift que sería injusto y cruel prohibir las formas no sublimes de escribir, ya que en realidad la poesía es una secreción, natural o mórbida, del cerebro, cuyo flujo no es conveniente detener. Toda criatura adulta ha tenido alguna evacuación poética que ha contribuido a su salud. "He conocido a un hombre –dice Swift– que pasó varios días pensativo, melancólico y delirante, y que de golpe se volvió maravillosamente tranquilo, ligero y alegre, después de una descarga del humor corrupto bajo forma de metros excedentes y purulentos".[35] Kant continuó la ironía de Swift en sus reflexiones sobre Swedenborg, pero ahora tomó como referencia las bromas de *Hudibras*, el gran poema bufo de Samuel Butler, que se acababa de publicar en alemán en 1765. Kant su-

[35] Martinus Sriblerus, *Peri Bathos: of the Art of Sinking in Poetry, writen in the year MDCCXXVII*, en *The Works of Alexander Pope*, ed. Joseph Warton, vol. 6, Londres, Richard Priestly, 1822. En una carta a Herder de abril de 1783, Hamann le cuenta que ha visitado a Kant, quien "es el más cuidadoso observador de sus *evacuaciones*, y al respecto rumía con frecuencia en los lugares más inapropiados, dando vueltas a esta materia tan poco delicadamente que uno siente con frecuencia la tentación de reír en su cara. Esto mismo casi sucedió hoy, pero le aseguré que la más pequeña evacuación oral o escrita me daba a mí tantas dificultades como las evacuaciones a posteriori creadas por él" (citado por Manfred Kuehn, *Kant: A Biography*, p. 239).

giere que los fanáticos visionarios, adeptos del reino de los espíritus –que en otras épocas eran quemados– ahora podrían simplemente ser purgados, y que no era necesario recurrir a la metafísica para comprender los engaños del profeta sueco, sino mejor acudir a los versos del poeta cómico inglés, quien explicó cómo las leyes pneumáticas de los aires corporales permitían entender que, "cuando un viento hipocondríaco se desencadena en los intestinos, todo depende de la dirección que tome: si va hacia abajo, resulta un p[edo] y si va hacia arriba es una aparición o una inspiración santa".[36]

* * *

[36] *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, p. 70. Se refiere a los versos 772-781, del canto 3 de la segunda parte de *Hudibras*, que dicen así: "As *wind* in th'*Hipocondries* pend / Is but a blast if downward sent; / But if upwards chance to fly / Becomes new *Light* and *Prophesy*. So when your Speculations tend / Above their just and useful end: / Although they promise strange and great / *Discoveries* of things far fet, / They are but idle dreams and fancies / And savour strongly of the *Ganzas*". Samuel Butler escribió casi doscientas viñetas en prosa de diferentes "caracteres", a la manera de Teofrasto; entre ellas hay una dedicada al hombre melancólico, donde enfatiza su lado "visionario": "Sus sueños y sus vigilias son casi lo mismo, tanto que no sabe cómo distinguirlos, y muchas veces cuando sueña cree que está totalmente despierto y que ve visiones". Más adelante dice: "Con nada conversa más que con su propia imaginación, la cual tiende a desfigurarle las cosas y le hace creer que es algo diferente a lo que es, y que mantiene comunicación con los espíritus... Transforma la debilidad de su temperamento en revelaciones, como hizo Mahoma con su demoledora enfermedad" (Samuel Butler, "A Melancholy Man", *Characters* (1659), reproducido en la antología de textos sobre la melancolía preparada por Jennifer Radden, *The Nature of Melancholy*, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 158-159). *Ganzas*, en el poema, es una referencia a los gansos que llevan al protagonista a la luna en la obra del obispo inglés Francis Godwin, *The Man in the Moone: or a Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales, the Speedy Messenger* (1638).

En 1766 Kant cerró en forma irónica y antisublime la puerta de la metafísica para que no pasasen los vientos de la locura o los sueños de los visionarios. A partir de ese momento Kant parece abandonar el interés por el imperio mítico de las sombras y los espíritus para dedicarse a construir el inmenso sistema crítico que, como una gran muralla, irá marcando con precisión los límites del conocimiento, así como las fronteras entre los sentidos y la razón.[37] Los dos grandes castillos que Kant construye en esos años –la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*– alejan al filósofo de los tentadores reinos de la locura y de la oscuridad sublime. Hacia la misma época Kant cerró también las puertas del erotismo y del amor por las mujeres. Al parecer se había enamorado sólo un par de veces, pero acabó rechazando el matrimonio para consagrarse íntegramente a su trabajo. Se conserva una carta de Maria Charlotta Jacobi, una mujer de gran belleza, sumida en un matrimonio desgraciado que acabó disolviéndose, donde

[37] Indirectamente, Hamann le reprochó a Kant su encierro en una metafísica puramente racional. En 1771 tradujo y publicó, en la *Königsberger gelehrte Zeitung*, la conclusión al primer libro de *A Treatise on Human Nature* de David Hume, con un título que recordaba la melancolía que acecha a quienes contemplan la inmensa y oscura profundidad de los problemas filosóficos; aludiendo al famoso poema de Edward Young, el título de la traducción fue "Pensamientos nocturnos de un escéptico". El texto de Hume revela su desesperación porque, a causa de sus débiles facultades, naufraga en el viaje para comprender los grandes problemas filosóficos: "Y la imposibilidad de enmendar o corregir estas facultades me reduce casi a la desesperación y me obligan a decidirme a morir en la roca desierta, en la que ahora estoy, antes que aventurarme en el océano ilimitado que se extiende en la inmensidad. Esta súbita visión de mi peligro me golpea con la melancolía; y como es usual en esta pasión, más que en todas las demás, no puedo abstenerme de alimentar mi desesperación –para complacerme– con todas esas deprimentes reflexiones que este tema me proporciona en gran abundancia". (*A Treatise on Human Nature*, ed. L. A. Selby Bigge, Oxford, Clarendon Press, 1985). Manfred Kuehn comenta este hecho en su *Kant: A Biography*, pp. 198ss.

veladamente parece incitarlo a una relación íntima. No sabemos si Kant resintió los encantos de la dama, pero nunca aceptó abandonar su condición de soltero. Alguna vez comentó que cuando había necesitado una mujer, no estaba en condiciones de mantenerla, y cuando ganó lo suficiente ya no necesitaba compañía femenina.[38] Hasta donde se sabe, Kant nunca conoció sexualmente a una mujer. ¿La falta de amor contribuyó a su melancolía? En todo caso, su aversión por los sueños y la locura era de la misma naturaleza que su rechazo del erotismo.

Cuando el filósofo Moses Mendelssohn le manifestó su extrañeza por haber escrito sobre las visiones de Swedenborg, Kant le explicó que había abordado el tema impulsado por un afán de no caer en el engaño –lo que podría corromper su carácter–, aunque reconoce que piensa "muchas cosas que nunca tendré el valor de decir; pero jamás diré algo que no piense".[39] Más adelante, en la misma carta, dice que el entendimiento sano y sencillo sólo requiere de un *Organon* para comprender las cosas, mientras que "los conocimientos ilusorios de una mente corrompida necesitan primero de un *Catarticon*". ¿Está insinuando Kant que su texto sobre la locura profética y el reino oscuro de los espíritus ha sido una purga o catarsis para su propia mente? ¿No sugiere que sus ironías sobre el imperio de las sombras espirituales se refieren a cosas que no tiene el valor de revelar? En todo caso, Kant se dedicó con tesón a levantar su inmenso *Organon* crítico: a construir la sólida arquitectura de los principios teóricos y metodológicos que canalizan la acumulación de conocimientos, y a definir las formas de sensibilidad, conocimiento y razón que, a priori, permiten la experiencia. Kant usó después el concepto de *Catarticon* para referirse a aquella parte de la lógica que permite descubrir los engaños y develar las condiciones psicológicas o empíricas que afectan al entendimiento. En *Los sueños de un visionario* Kant ya había señalado que, al considerar la posible existencia de un mundo de almas y espíritus sin cuerpo, la balanza del entendimiento estaba desequilibrada por el peso de la esperanza en la sobrevivencia futura, por la "lisonjera esperanza de que de algún modo continuamos existiendo después de la muerte". Kant reconoce que su balanza intelectual está, en este asunto, estropeada y confiesa que ésta "es la única inexactitud que no puedo suprimir y que, de hecho, tampoco quiero suprimir".[40] Era la necesaria catarsis para sobrevivir los rigores de una razón que excluye la esperanza.

Un cuarto de siglo después de que los profetas Komarnicki y Swedenborg –el loco salvaje y el visionario civilizado– inspirasen las reflexiones de Kant sobre las formas bufas y nobles de la melancolía, nuestro filósofo volvió a entreabrir la puerta de lo sublime. En el umbral de su vejez Kant cree que su sistema crítico no está completo y siente la necesidad de ampliar su coherencia más allá de los límites del entendimiento, para internarse en los espacios suprasensibles de la imaginación y del placer estéticos. Para ello escribe la *Crítica del juicio* (1790), donde dedica una parte sustancial a la "analítica de lo sublime", sin duda el pasaje más intenso y hermoso del libro. El sentimiento de lo sublime sigue siendo para Kant –que se inspira en Burke –una sensación de asombro y horror ante el espectáculo de inmensas montañas, fuerzas naturales desencadenadas, profundidades abismales y "soledades sumidas en las sombras que invitan a la meditación melancó-

[38] Arsenij Gulyga, *Immanuel Kant. His Life and Thought*, p. 54.

[39] Carta del 8 de abril de 1766, publicada como apéndice a *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, p. 122.

[40] *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*, p. 72.

lica".[41] Pero aquí, en realidad, Kant ya no privilegia el temperamento melancólico como el mejor punto de partida para sentir lo sublime. La melancolía es ahora sustituida por una condición ética: una facultad de juzgar lo suprasensible que proviene de un sentimiento moral. Para Kant, que no entendía mucho de arte, se trata de un juicio estético que permite, gracias a su fuerza moral, rebasar los límites de la sensibilidad para contemplar los objetos naturales que producen emociones sublimes. Ahora la mirada del filósofo esteta se introduce de nuevo en el mundo que se encuentra más allá de la sensibilidad, pero esta vez no lo guían visionarios o melancólicos, sino los sentimientos morales. Es cierto que los estados anímicos que estimulan la facultad de traspasar linderos, para sumergirse en los sentimientos sublimes siguen manteniendo una cierta relación con el mito de la locura melancólica: la sumisión, la postración, el sentimiento de impotencia, la soledad, la tristeza y el miedo. La imaginación siente que no tiene límites y que puede abolir las fronteras de la sensibilidad para asomarse al abismo infinito. Kant sostiene que el entusiasmo es sublime cuando le da al espíritu un impulso más poderoso y durable que las representaciones sensibles, pero reconoce también que puede conducir a la extravagancia de los visionarios o los soñadores y al delirio, sean accidentes pasajeros con los que tropieza el entendimiento sano o bien enfermedades que lo perturban.

La facultad de juzgar lo sublime es producida por un súbito bloqueo de las fuerzas vitales seguido de su potente derramamiento, donde el espíritu es alternativamente atraído y rechazado por el objeto que provoca la emoción. Podríamos pensar

[41] He preferido la traducción al francés de Marc B. De Launay publicada bajo la dirección de Ferdinand Alquié, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, París, 1985, § 29, p. 213.

en un orgasmo, y Kant nos advierte enseguida que se trata de un placer negativo. El objeto que despierta la emoción sublime es siempre parte de la naturaleza, y los objetos artísticos sólo la provocan de manera indirecta. Ciertos espectáculos naturales (el vasto océano, por ejemplo) suscitan sentimientos estéticos sublimes no porque nos conduzcan al estudio de los principios objetivos que los regulan, sino bien al contrario porque son una visión salvaje del desorden y de la desolación. Estas imágenes, que parecieran aludir a experiencias eróticas o delirantes, son invocadas por Kant para analizar la presencia en nosotros de una facultad suprasensible que permite a la imaginación progresar hacia el infinito: "Es sublime aquello que por el solo hecho de que podemos pensarlo revela una facultad del espíritu que sobrepasa completamente el criterio de los sentidos".[42] Por lo tanto, los objetos naturales mismos no son sublimes: sólo lo es la disposición espiritual que los representa.

Por supuesto, la facultad de pensar el infinito rebasa los límites de la sensibilidad. Como la infinita grandeza y magnitud de la naturaleza, en su totalidad absoluta, son inconcebibles, el espíritu recurre a un substrato suprasensible que consiste, precisamente, en la facultad estética de juzgar lo sublime. Kant quiere trasponer las fronteras que suelen atravesar los visionarios, los profetas o los locos melancólicos sin perder la razón o el juicio. Ese es el reto al que se enfrenta. Es el mismo reto al que se enfrentó Ulises cuando decidió escuchar el canto de las sirenas sin arriesgar por ello su vida. Kant quiere sentir el vértigo ante el abismo. Este abismo comienza allí donde la imaginación reconoce su impotencia y sus límites ante un objeto que no puede concebir. Esta impotencia produce un desagradable vértigo, acompañado paradójicamente por el placer de una razón que puede guiar la caída en el precipicio.

[42] *Critique de la faculté de juger*, § 25, p. 190.

El infinito abismo del cosmos es amenazador y causa horror. Pero el miedo paraliza la facultad de juzgar, y por tanto bloquea el sentimiento de lo sublime. Se trata, por el contrario, de penetrar en el mundo insensato y sin finalidad –indiferente a nuestra presencia– para dotarlo de sentido. El peligro ante los despeñaderos, las nubes tormentosas, los volcanes en erupción, los huracanes, las tempestades en el mar y las potentes cataratas puede suscitar un vértigo sublime sólo a condición de que –como Ulises amarrado al mástil– estemos en seguridad. El hecho de que el peligro no sea real –dice Kant– no implica que sea igualmente irreal el carácter sublime de nuestra facultad intelectual. Y es sublime porque revela en el espíritu del hombre una superioridad y una independencia con respecto a la naturaleza, una capacidad de dictar leyes *a priori*, que son precisamente las ataduras que sujetan, a quien navega por las aguas perturbadoras de lo sublime, al seguro mástil del sano juicio. Son precisamente estas ataduras, paradójicamente, las que definen la libertad fundamental de los seres humanos.

A Kant le volvía loco la naturaleza de las cosas, ha señalado Isaiah Berlin, a diferencia de Rousseau, para quien la locura provenía sólo de la mala voluntad.[43] Kant temía que el orden y las leyes naturales se impusiesen sobre su libre albedrío y se oponía obsesivamente a toda fuerza –humana, natural o divina– que limitase o determinase la autonomía del hombre. Esta obsesión por la libertad convirtió a Kant en un impulsor del romanticismo, a pesar de que detestaba todas las manifestaciones románticas. Pero las odiaba porque ejercían sobre él una extraordinaria seducción, como hemos visto en su fascinación por las extravagancias, el mundo de los espíritus, las fantasías místicas, el desorden mental llevado a límites delirantes, las visiones oníricas, la esperanza en el más allá y la melancolía sublime. Todos estos fueron los temas que apasionaron a los románticos, quienes exaltaron la existencia de un mundo misterioso y oscuro, donde la razón ilustrada no podía entrar, habitado por la libertad primigenia, la muerte, las enfermedades, la *belle dame sans merci*, la melancolía, la exuberancia natural y el caos primordial. La fascinación de Kant por el lado oscuro de la realidad se explica porque desea penetrar en la naturaleza de las cosas con la misma libertad del loco que pasea desnudo por la calle, definiendo el futuro según su criterio, conversando con fantasmas, aterrorizando o entusiasmando, invirtiendo los órdenes y las jerarquías. Pero, a diferencia del loco, el hombre juicioso es guiado por principios morales, aunque éstos se fundan en una libertad esencial que a veces se confunde con el libre delirio de los espíritus perturbados y extravagantes. El umbral que quiere cruzar Kant lo lleva a una dimensión peculiar de la naturaleza de las cosas: una grandeza matemática y dinámica que alienta los sentimientos sublimes. Hoy en día es fácil reconocer la índole mítica de lo sublime, pero en la época de Kant se trataba de una dimensión ampliamente aceptada como tema filosófico y que podía ser estudiada, tanto en sus manifestaciones fisiológicas como éticas, con la misma seguridad con que la física de Newton permitía entender el cosmos. Kant, en realidad, fue cautivado por el gran mito de la melancolía sublime y fue atrapado en sus redes. La poderosa luz de su pensamiento no disipó las sombras del mito: por el contrario, contribuyó a resaltar su presencia.

Se ha dicho que Kant fue incapaz de reconocer que su pensamiento dependía del mito. Es más –agrega Milton Scarborough–, posiblemente ni siquiera se dio cuenta de que el ego trascendente expresaba al artesano demiurgo del mito plató-

[43] Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, Prienceton University Press, Princeton, 1999, p. 68.

nico del *Timeo*.[44] En todo caso, estoy convencido de que la trinidad representada por la melancolía, el infinito y lo sublime es una creación propia del pensamiento mítico, aún en el sentido en que lo define Ernst Cassirer, el gran filósofo neokantiano del siglo XX. Las tres aristas del mito permiten definir un flujo interior trascendente cuya fuerza –la locura melancólica– es capaz de conducirnos más allá de los límites sensoriales para contemplar la inmortalidad o la eternidad, y luego mediante un sentimiento de moralidad sublime permitirnos el retorno heroico a la vida normal. No se trata del viaje extático de un moderno chamán prusiano (nada más lejos de la sensatez pequeñoburguesa de Kant), pero sí de la expresión de un pensamiento mítico atrapado en las poderosas redes del racionalismo ilustrado. Sin embargo, la envoltura crítica no silenció el mito, cuyos ecos fueron recogidos muy pronto por los románticos, quienes se refirieron a ese anhelo doloroso y nostálgico de engendrar lo infinito a partir de lo finito, como dijo Friedrich Creuzer. Se refería al poder de los símbolos que encarnan la incongruencia entre la esencia eterna y su forma limitada, y que después los mitos expresan de manera cifrada.[45] Muchos años después Rudolf Otto retomó también lo que llamó "el oscuro contenido de la idea *a priori*" de Kant, para referirse al *mysterium tremendum* de lo sagrado y lo numinoso.[46] La melancolía sublime de Kant es, en realidad, el espacio propio de lo mítico y lo sagrado. Pero aquí el círculo de lo sagrado es dibujado con tintas profanas y lo irracional se expresa en forma no religiosa, de manera ilustrada y filosófica. El propio Cassirer reconoce implícitamente este hecho cuando afirma que todas las teorías pretenden hallar el origen de lo mítico en ciertos estados o experiencias psíquicas, principalmente en los fenómenos oníricos o en la contemplación de los hechos de la naturaleza, como los objetos astronómicos o los aparatosos procesos meteorológicos (tempestades, relámpagos o truenos). Aunque Cassirer alude a los pueblos primitivos, no podemos menos que pensar en el asombro sublime de Kant ante los misterios naturales.[47] "Mi madre –le contó Kant a Jachmann– me conducía con frecuencia fuera de la ciudad y me hacía admirar las maravillas de la creación. Ella fue quien me dio la primera idea del bien, y su influencia sobre mí todavía dura".[48]

[44] Milton Scarborough, *Myth and Modernity. Postcritical Reflections*, State University of New York Press, Albany, 1994, p. 105.

[45] Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie des alten Völker, besonden der Griescben*, 4 vols., Leipzig/Darmstadt, 1810-12, IV:529-531. Citado y comentado por Félix Duque en su interesante introducción a la versión española de otro libro de Creuzer: *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991, pp. 25ss.

[46] Rudolf Otto, *Le sacré*, trad. André Jundt, Payot, París, 1995, capítulos 4 y 17, pp. 27ss y 165.

* * *

En el verano de 1792 Kant escribe una carta al príncipe Alexandr von Beloselsky que, además de ser interesante por presentar una síntesis de todo su sistema crítico, permite comprender la ubicación de la locura en el esquema global de su pensamiento. Explica que hay dos grandes áreas de la representación innata: el *pensamiento* y la *percepción*. El pensamiento contiene tres esferas: la primera es el *entendimiento*, la segunda es el *juicio* y la tercera es la *razón*. El entendimiento es la facultad de construir conceptos; el juicio es

[47] Ernst Cassirer, *Mito y lenguaje*, trad. Carmen Balzer, Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires, 1959, pp. 15-16.

[48] Reinhold Bernhard Jachmann, *Emmanuel Kant raconté dans des letres à un ami*, p. 41.

la facultad de aplicar concretamente estos conceptos; y la razón es la facultad de deducir lo particular de lo universal, de acuerdo a principios. Cuando estas tres facultades se integran en un sistema –que es lo que hizo Kant en sus tres *Críticas*– estamos ante la esfera de la filosofía. En cambio, cuando las tres facultades se integran en la intuición (y especialmente a su componente más esencial, la originalidad que encarna en la imaginación), entonces constituyen la esfera del genio. Señala que la imaginación es un poder que no respeta las reglas obedientemente, sino que pretende crearse a sí mismo, como en el caso de las bellas artes. Kant concluye su carta con una advertencia que muestra que no ha olvidado la locura y que le da una gran importancia: "De esta manera puedo descubrir cinco esferas. Si al final la imaginación se aniquila a sí misma, por una actividad caprichosa, se convierte en tontería común o en un desorden nervioso; cuando la imaginación escapa de la regla de la razón e incluso intenta subyugarla, el hombre abandona la esfera humana y desciende a la esfera de la locura y de los fantasmas".[49] La locura y las fantasmagorías ocurren cuando la imaginación, en un impulso sublime similar al que empuja al artista, transgrede la esfera del genio e invade una dimensión peligrosa.

La locura melancólica estaría, pues, ubicada en una inquietante sexta esfera, una esfera que alberga un submundo oscuro donde la imaginación domina por completo a la razón. En este punto es conveniente recordar la importancia que Kant

[49] Según la reconstrucción de la carta, cuyo original está perdido, a partir de un borrador en alemán y de una traducción al ruso, hecha por Arsenij Gulyga, *Immanuel Kant. His Life and Thought*, pp. 264-65. El príncipe Alexandr Mijailovich Beloselsky (1762-1808) es autor de la *Dianyologie ou tableau philosophique de l'entendement*, publicado (en francés) en Dresden en 1790, un libro que a Kant le pareció "excelente".

le dio a las "representaciones oscuras", como llamó a todo aquello de lo cual los hombres no son conscientes: "En el gran mapa de nuestro espíritu –escribió en la *Antropología*– sólo unos pocos lugares están iluminados".[50] Kant publica esta sentencia ya viejo, en 1798, cuando aparece uno de sus textos a la vez más fascinantes y menos apreciados.[51] La *Antropología en sentido pragmático* es una obra encantadora que se propone, en un apretado resumen, exponer las reglas de conducta que se desprenden de su filosofía crítica. Para ello Kant abre su sistema a la cultura y a las costumbres en las que estaba inmerso, y deja no sin ingenuidad que la vida cotidiana invada su obra. Esta inmersión en la moral y los tópicos de su época es posiblemente lo que ha inquietado a muchos, pues ciertamente la *Antropología* es un texto lleno de consejos, advertencias prudentes y opiniones sobre los temas más variados, desde la cortesía, el aburrimiento o los desmayos hasta los monstruos, la adivinación, los sueños, el llanto o la venganza. Pero no es un libro desorganizado: por el contrario, gracias a un esquema lógico y coherente, va dejando que muchos temas cotidianos que preocupaban a sus contemporáneos encuentren su lugar y su explicación: la moda, el lujo, las pasiones, la cobardía, el carácter de los sexos, la fisonomía, las razas o el estado natural y salvaje de la humanidad. Por supuesto, sus grandes temas ocupan gran parte de la *Antropo-*

[50] *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Revista de Occidente, Madrid, 1935, § 5, p. 22.

[51] Cassirer (*Kant, vida y doctrina*, p. 474) dice que la *Antropología* se limita a agrupar pragmáticamente los abundantes materiales que sobre el estudio del hombre reunió durante su larga vida, y le dedica apenas unas líneas. En cambio Gulyga afirma que este libro, el último que Kant mismo preparó para su publicación, es uno de los más lúcidos formalmente y debiera ser el punto de partida para comprender al filósofo, pues su pensamiento se entiende mejor leído en una cronología inversa (*Immanuel Kant. His Life and Thought*, p. 240).

logía: la imaginación, el conocimiento, el placer y el entendimiento.

En la *Crítica de la razón pura* ya Kant había señalado que la tierra del entendimiento puro es una isla encerrada por la misma naturaleza en límites inalterables; esta isla de la verdad está rodeada de un océano enorme y tormentoso, donde habitan las ilusiones: un reino oscuro donde no entra la luz de la verdad. El campo de las representaciones oscuras es, piensa Kant, el mayor de todos en el hombre. Cita como ejemplo el amor sexual, que denota el estrecho parentesco del hombre con los otros animales, y por el cual la imaginación gusta "pasear en la oscuridad". El tema de la locura melancólica o hipocondríaca –un tema que colinda con el lado oscuro del hombre– es abordado en la *Antropología* de una forma ciertamente pragmática e incluso coloquial y popular. Ahora divide las enfermedades del alma, vistas como defectos de la facultad de conocer, en dos grandes géneros: la "enfermedad de los grillos" y la perturbación mental. La primera es, propiamente, la hipocondría, y su nombre popular proviene, explica Kant, de la analogía que tiene con el ruido estridente de un grillo en el silencio de la noche.[52] No podemos menos que recordar que el propio filósofo no soportó el ruido, no de un grillo sino del gallo de un vecino, cuyo quiquiriquí interrumpía sus meditaciones: como el vecino no quiso venderle el gallo a ningún precio, para ser sacrificado en aras del silencio, Kant simplemente se mudó de casa.[53] "El hipocondriaco es un cazador de grillos (fantasta) de la más lamentable especie –escribe Kant–, obstinado en no dejar de hablar de sus imaginaciones", obsesionado por dolencias corporales inexistentes, o provocadas por flatulencias que generan preocupaciones excesivas sobre acontecimientos exteriores.[54] El hipocondriaco se acerca a la locura con sus raptos o súbitos cambios de humor, los arrebatos que lo llevan al suicidio, su miedo a la muerte y las ilusiones de un "pensamiento profundo" que produce una especie de melancolía (*Tiefsinnigkeit*). El "cazador de grillos" cuya imaginación desborda las leyes de la experiencia es un *fantasta* que sueña despierto; y si lo hace presa de la emoción, se convierte en un *entusiasta*. También habla de un "gusano", que define como una melancólica confusión del sentido interno.[55]

La segunda vertiente de las enfermedades del alma está constituida por las perturbaciones mentales o, como se dice corrientemente, la locura. En la *Antropología* se presenta una clasificación un tanto diferente de la que Kant usó en el ensayo sobre las enfermedades de la cabeza. Ahora separa la locura en dos grupos: primero aquellas formas que perturban la representación sensible, como la *amencia* y la *demencia*; en segundo lugar, las que trastornan el juicio y la razón, como la *insania* y la *vesania*. Además, sobrepone, sin mayor explicación, una división tripartita que señala las formas tumultuosa, metódica y sistemática de la locura. Es muy probable que la clasificación que hace Kant haya sido influida por su visita al manicomio de Königsberg; un colega de la universidad, Johann Heinrich Metzger, describió así el asilo para locos de la ciudad prusiana:

> En el piso más bajo hay cuatro o cinco buhardillas o cámaras húmedas en las que aproximadamente unos 200 locos o idiotas se hacinan como sardinas en un tonel; los irascibles, en miserables y estrechísimas celdas de madera como pocilgas; los idiotas, arriba de las celdas y abajo en las buhardillas, todos tan cerca unos de otros

[52] Ibid., § 50, p. 104.
[53] Ludwig Ernst Borowski, *Relato de la vida y el carácter de Immanuel Kant*, p. 76.
[54] *Antropología en sentido pragmático*, § 50, p. 104.
[55] Ibid., § 45, p. 93.

que resulte posible [...] Nunca vi que alguna de las celdas hubiera sido ventilada o que se llevara a cabo en ellas algún tipo de limpieza; menos aún que se aseara a los locos, a quienes se dejaba revolcar en sus propias heces en el estrecho espacio de ese muladar.[56]

En la cabeza de Kant, en contraste, los locos están muy bien clasificados y separados en tipos. La *amencia* es una forma tumultuosa de locura que se manifiesta por el carácter inconexo de las representaciones: los manicomios, dice, están llenos de mujeres locuaces afectadas por esta perturbación. La *demencia* tiene un carácter metódico y se manifiesta por percepciones ficticias como las de quienes ven a su alrededor enemigos que los persiguen: son incurables. La *insania* también es metódica, pero de manera fragmentaria, y se caracteriza por el hecho de que el enfermo inventa cosas absurdas e incongruentes: es también incurable, dice Kant, "porque, como la poesía en general, es creador y entretenido por su polifacetismo".[57] Por último, tenemos la *vesania*, una locura sistemática que perturba la razón y que hace creer a los enfermos que pueden desvelar las fuerzas suprasensibles de la naturaleza, descubrir la cuadratura del círculo o comprender el misterio de la Trinidad. En este punto señala los peligros de provocarse a sí mismo una demencia artificial mediante acónito, opio o alcanfor, para hacer experimentos con el alma y ponerla enferma para observarla e indagar su naturaleza.[58] Cuando más adelante se refiere al carácter del genio, reconoce que no se halla demasiado sujeto a reglas, pero que si se libera totalmente de ellas puede llegar a una locura delirante, acaso original pero no genial. En otro pasaje Kant afirma que la demencia con emoción produce un frenesí que, con frecuencia, es original y al ocurrir en forma involuntaria colinda con la genialidad, como en el caso del furor poético.[59] Cabe observar que para Kant lo sublime no forma parte del gusto, sino que es un sentimiento ligado a la emoción.[60]

Hacia el final de su vida Kant mantiene viva su inquietud por las fronteras que la locura le impone a la razón, como muestra su *Antropología*. La aproximación kantiana a las fronteras que bordean el abismo, gracias a las experiencias de lo sublime y del genio, es, sin duda, una suerte de necesidad lógica de su sistema crítico, pues le permite señalar o apuntar hacia la Idea absoluta, hacia lo indeterminado, lo ilimitado y lo informe. El problema consiste, como lo ha planteado Jean-François Lyotard, en lograr una presentación de lo absoluto por medios estéticos, medios que siempre dependen de la forma.[61] ¿Cómo presentar lo informe con la ayuda de las formas? La solución se halla en la experiencia sublime. Podemos agregar que el melancólico sentimiento de lo sublime es también una experiencia de lo sagrado, una emoción religiosa y una expresión de la angustia existencial ante la muerte, lo informe y lo innombrable. En la perspectiva de Lyotard, se podría añadir que la melancolía sublime de Kant descubre las expresiones estéticas modernas, e incluso postmodernas, en la medida en que abren paso a una nostalgia por la inalcanzable totalidad e insisten en destacar el hecho de que lo impresentable existe.[62] Habría en el arte moderno una obsesión kantiana por la impotencia de la facultad de presentación: la *Darstellungsvermögen* que los traductores decimonónicos de

[56] Citado por Reinhardt Brandt, "Kant en Königsberg", p. 59.
[57] *Antropología en sentido pragmático*, § 52, p. 107.
[58] Ibid., § 52, p. 109.

[59] Ibid., § 45, p. 94.
[60] Ibid., § 68, p. 137, y *Crítica del juicio*, § 14, p. 158.
[61] Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, París, 1991, cap. 6.
[62] Véanse las últimas páginas de *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, París, 1979.

Kant al castellano tradujeron como la *facultad de exhibición*, una expresión inquietante que me gusta para aludir al espectacular combate de la imaginación contra la razón.[63] La lucha enfrenta a una imaginación que sufre una repulsión violenta al no poder perseguir la razón, que, atraída, escapa hacia los espacios gozosos e inalcanzables de las ideas infinitas, absolutas y totales.

La exhibición se enfrenta a la inhibición e, incluso, a la prohibición: si la imaginación se desenfrena y atraviesa la frontera en pos de una razón que busca lo absoluto, caerá en la locura. Debe inhibir su vuelo insensato para, justo en el límite, exhibir un espectáculo de sublime melancolía, como vislumbre fugaz de aquello que no tiene forma ni límite. Por ello a Kant le parece admirable y ejemplar la iconofobia de los antiguos judíos, que prohibía la representación de imágenes de la divinidad absoluta: "No te harás escultura ni imagen alguna –se prohíbe en el Éxodo 20:4– ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra". Kant cree que es necesario inhibir el ímpetu de la imaginación para que no avance hacia donde los sentidos no ven nada, para así fortalecer el sentimiento abstracto de una moral sublime y libre. En contraste, la exhibición de imágenes espectaculares invita a los que sufren a traspasar los límites de los sentidos para mitigar sus penas, y convertirse así en seres dóciles y pasivos. Llama mucho la atención que en las páginas donde Kant expone extensamente su pensamiento estético, prácticamente no haya referencias a imágenes o a obras de arte, ni a piezas literarias o musicales; tampoco hay ejemplos de artistas, escritores o músicos.

La vida de Kant fue fiel a su idea de inhibir imágenes y,

[63] *Crítica del juicio*, trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira, Librería Iravedra, Madrid, 1876, § 23.

en contraposición, exhibir el ritual. En la práctica, la vida cotidiana de Königsberg, que era una ciudad de frontera en tierras eslavas, le ofrecía pocas oportunidades de contemplar el gran espectáculo de las artes. Allí predominaba la vida austera y tediosa de los comerciantes y los militares. A Kant le fascinaba el ritual cíclico y rutinario de la vida de los profesores; durante su existencia académica llegó a impartir 268 cursos, de los cuales 54 fueron de lógica, 49 de metafísica, 46 de geografía física, 28 de ética y 24 de antropología.[64] En cambio, no tuvo muchas oportunidades de apreciar obras de arte. Gracias a ilustraciones y descripciones conocía muchas obras de arquitectura; coincidía con los gustos de su época en el aprecio por el clasicismo o el rococó y el rechazo del gótico. Pero sólo pudo ver algunas pinturas en las colecciones privadas de Königsberg, en donde no había ningún ejemplo de los grandes maestros italianos (en algunos de sus escritos confundió a Rafael con Correggio). Pudo admirar, tal vez, algunas obras de Rembrandt, Cranach y Durero. Es muy sintomático que Kant denominase "pintura" al arte del dibujo. Más que nada le gustaba la poesía, pero es probable que nunca leyese a Goethe, su contemporáneo. Kant no apreciaba el delirio de las imágenes y las figuras, pero gustaba de la ritual y ceremoniosa melancolía de los saberes abstractos. No tocaba ningún instrumento y prefería la música instrumental a la orquestal. En su estudio había únicamente una imagen: ¡un retrato de Rousseau!

A pesar de todo, Kant fue extraordinariamente sensible al mito de la melancolía sublime, por el que sintió una gran atrac-

[64] El resto fueron: 20 de física teórica, 16 de matemáticas, 12 de derecho, 11 de enciclopedia de ciencias filosóficas, 4 de pedagogía, 2 de mecánica, 1 de mineralogía y otro de teoría p. 231. (Arsenij Gulyga, *Immanuel Kant. His Life and Thought* p. 231).

ción. Pero no se dejó absorber por el mito: realizó constantes circunvoluciones en torno de él, y se empeñó en dibujar sus contornos y sus fronteras. Las fronteras que nos separan de lo desconocido suelen reconocerse por las fortificaciones y por los espíritus vigilantes que habitan en sus garitas y atalayas. La obra crítica de Kant fue una de esas maravillosas murallas cuya construcción requirió de los esfuerzos de uno de los pensadores más lúcidos de la modernidad. Pero su sublime melancolía dejó huellas duraderas en el gran edificio filosófico, verdaderas cicatrices en la cultura moderna que reconoce en ellas su identidad. Para observar este hecho en la imponente construcción kantiana, uno de los más sofisticados monumentos de la modernidad, he privilegiado una explicación genética, al buscar una línea de continuidad en Kant, ignorando hasta cierto punto las coyunturas y los cambios en el proceso de edificación de su sistema. He mostrado así las conexiones, a veces paradójicas, entre la melancolía y lo sublime, entre la locura y el goce estético, entre las visiones oníricas y el genio poético. Como ha señalado Wolf Lepenies, aún en el tratamiento de lo sublime Kant muestra la naturaleza pragmática de su pensamiento: su exaltación de la melancolía o de lo sublime no fue una llamada al aislamiento y a la soledad, pero tampoco una disolución del individuo en la sociedad: "Bastarse a sí mismo –dice en la *Crítica del juicio*–, y por tanto no necesitar de la sociedad sin por ello ser insociable, es decir, sin escapar de la sociedad, es una actitud cercana a lo sublime".[65] Para Kant esta "sociabilidad insociable" es una fuerza poderosa que impulsa el desarrollo social.[66] Podemos

---

[65] *Critique de la faculté de juger*, § 29, p. 221 ("Remarque génerale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants").

[66] Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, trad. J. Gaines y D. Jones, Harvard University Press, Cambridge, 1992, p. 79.

afirmar, como paráfrasis, que la suya fue una "melancolía antimelancólica", controlada mas no artificial, llevada hasta el justo límite más allá del cual lo sublime se convierte en enfermedad.

* * *

Ya viejo, Kant leyó con enorme interés un libro que divulgaba "el arte de prolongar la vida humana", escrito por Christoph Wilhelm Hufeland y titulado *Makrobiotik*. Kant pasó toda su vida obsesionado por la salud y por las funciones de su cuerpo; deseaba intensamente vivir muchos años y retardar lo más posible su inmersión en la eternidad. El libro de Hufeland menospreciaba la teoría humoral y la mecánica nerviosa para, en cambio, resaltar los principios vitalistas. Kant seguramente se reconoció en los síntomas de la melancolía descritos en *Makrobiotik*, propios de hombres tenaces de carácter profundo, con emociones fuertes que no se externalizan y una baja excitabilidad que provoca que los estímulos más fuertes no penetren fácilmente, si bien una vez que dejan su impresión ésta es difícil de borrar o revertir; son personas de intensa vida interior, tristes y poco susceptibles a la alegría y la convivencia, amantes del silencio, la autocontemplación y la soledad. En cuanto terminó de leer el libro, Kant le escribió a Hufeland para alabarlo y explicarle que él mismo, por tener el pecho hundido y estrecho, siempre había sufrido una predisposición natural a la hipocondriasis. Kant le confesaba que esta predisposición le provocó, en sus años mozos, un disgusto por la vida, que logró superar al considerar que las causas podrían ser solamente mecánicas: "aunque sentía mi pecho pesado y lleno, no obstante mi cabeza estaba clara y alegre, y esta alegría no dejaba de comunicarse en sociedad, no con arranques y sobresaltos, como es usual



en las personas hipocondríacas, sino en forma natural e intencional".[67]

Kant logró controlar la amenaza de la melancolía. Su pensamiento consiguió además delimitarla y definirla, pero jamás pudo o quiso entrar en ella. El filósofo no encontró nunca el lenguaje que lo pudiese guiar en la oscuridad terrible pero atractiva de la locura sublime: ese lenguaje no estaba a su alcance. En esos mismos años otro gran creador alemán encontró las llaves que abrían la puerta de la melancolía y las dio a conocer bajo la forma de una de las más sorprendentes piezas musicales que se han escrito: el movimiento final del cuarteto opus 18, número 6, de Beethoven, compuesto en Viena entre 1798 y 1800. Beethoven no solía dar nombres a los movimientos de sus obras, pero en este caso hizo una excepción y le puso un título en italiano: "la Malinconia". Hoy podemos penetrar en ese mundo oscuro que intuyó Kant si escuchamos ese movimiento. Kant seguramente no escuchó nunca esta música extraordinaria, que se abre con un *adagio* agónico, mediante una idea muy corta que no logra desarrollarse y cuya expresión es el penoso fracaso de una imagen fija incrustada en la mente, que dialoga consigo misma en descensos y crescendos, alternando las cuerdas altas y las bajas hasta llegar a un grito agudo antes de terminar. Sigue un estado acelerado y maníaco, como una danza frenética que revela una alegría artificiosa. El *alegretto* que no escuchó Kant cae de nuevo en el estupor agónico del primer tema, del que se sale después de otro grito de angustia al sumergirse en el *prestissimo* tumultuoso y obsesivo con el que se intenta en vano ocultar la

[67] Carta a Hufeland del 15 de marzo de 1797, citada por M. J. Van Lieburg, *The Disease of the Learned. A Chapter from the History of Melancholy and Hypochondria*, Organon International, Oss, 1990, p. 83. Esta carta está integrada en el libro *El conflicto de las facultades*.

infinita tristeza. En realidad, Kant apreciaba poco la música, aunque en ocasiones asistía a algún concierto. Consideraba que la música no podía expresar ninguna idea, sino sólo sentimientos.[68] El racionalismo crítico produjo en Kant una cierta sordera frente a los misterios románticos, pero al acercarse el final de su vida la inquietud lo condujo de nuevo a escribir sobre los sentimientos y las funciones mentales. El libro de Hufeland fue la excusa para agregar un apartado sobre los temas de la enfermedad y de la hipocondría a su libro *El conflicto de las facultades* (1798). El punto de partida es la exaltación "del poder que tiene el alma de ser, por propia resolución, dueña de sus sentimientos morbosos". La hipocondría, explica Kant, es el terror por los males que pueden afligir a la humanidad, sin que ésta pueda oponerse a ellos; pero es también una especie de frenesí originado por una enfermedad que no pueden reconocer nuestros sentidos, pero que es representada en la imaginación como un mal que nos acecha. Una vez más Kant exalta en este libro el poder de la mente racional sobre los sentimientos melancólicos que atormentan a aquellos que se sumergen en profundas reflexiones: recomendaba alternar las meditaciones serias con juegos imaginativos mecánicos. Pero el mejor remedio para curar la hipocondría es, escribió Kant, una "dieta de sus propios pensamientos", pues el *Heautontimoroumenos* (el "verdugo de sí mismo") en vano pedirá ayuda al médico si no tiene él mismo el coraje para esforzarse.[69] En lugar de escuchar la música de su melancolía interior, Kant tiene una receta precisa: "Una persona pensante razonable

[68] Reinhold Bernhard Jachmann, *Emmanuel Kant raconté dans des letres à un ami*, p. 41.

[69] Es sintomático que Baudelaire dedicase un poema de la serie "Spleen et ideal" en *Les fleurs du mal* al tema de la famosa obra de Terencio, "L' héautontimorouménos" (§ 83).

no permite que tal hipocondría persista, sino que –cuando las ansiedades que lo afligen amenazan en degenerar en quimeras, es decir, en quejas imaginarias– se pregunta si acaso existen bases para su existencia; y si no halla una causa válida para su miedo, o ve que, después de todo, no hay nada que pueda hacerse para eliminarlo, si es que realmente existe alguna causa, debe aceptar sus sensaciones internas y regresar a la vida cotidiana".[70]

Esta dieta mental todavía le funcionó bien a Kant durante seis años más, hasta que a fines de 1803 cayó gravemente enfermo: un día se desmayó, perdió a continuación el apetito y se debilitó tanto que pasaba muchas horas en la cama, donde, a intervalos, se dormía. "Pero era despertado –cuenta su amigo Wasianski– por sueños terroríficos que casi se podrían llamar alucinaciones"; ya despierto se sumía en crisis de angustia.[71] Por primera vez en su larga vida su mente percibía sensaciones extrañas que lo acercaban peligrosamente al abismo de la melancolía. No es probable que se hayan despertado en él sentimientos sublimes, pues ahora ya no estaba atado firmemente al mástil del barco de la vida y su cabeza corría serios peligros de ser

[70] *Der Streit der Facultäten*, citado por M. J. Van Lieburg, *The Disease of the Learned*, pp. 82-83. Véase también la traducción de Elsa Tabering en *El conflicto de las facultades*, Losada, Buenos Aires, 1963, pp.129-131. La tercera parte de este libro se refiere al "Conflicto de la facultad de filosofía con la facultad de medicina", y está constituída por "una carta en respuesta al señor consejero áulico y profesor Hufeland".

[71] Ehrgott André Ch. Wasianski, *Emmanuel Kant dans les dernières années*, trad. Jean Mostler en *Kant intime*, Grasset, París, 1985, p. 139. Thomas de Quincey, en *The Last Days of Kant*, escribió una conmovedora versión inglesa del testimonio de Wasianski, ampliada con información de Jachmann y Borowski. Cuenta Wasianski que a los pies del cuerpo de Kant, que fue expuesto en su casa durante algunos días después de su muerte, un poeta dejó un poema titulado "A los manes de Kant"; dice Wasianski que tal vez era bello, pero que ni él ni sus amigos pudieron comprender su "estilo sublime" (p. 161).

devorada por las sirenas del más allá. Sin embargo, Kant durante toda su vida tuvo contactos con esa inquietante otredad que lo fascinaba, con ese otro Immanuel que, acaso en las noches oscuras, hablaba de aquello que tenía prohibido, amaba a una mujer sublime y se abandonaba al delirio melancólico. Tal vez por eso Kant le dijo muchas veces a sus amigos –cuenta Borowski– que para nada querría vivir de nuevo su vida si tuviera que repetir su existencia comenzándola del mismo modo desde el principio.[72] La primera versión de su vida había sido melancólica: pero su repetición podría hundirlo en el tedio.

[72] Borowski, *Relato de la vida y el carácter de Immanuel Kant*, p. 72.

II. El *spleen* del capitalismo: Weber y la ética pagana

> ...bajo la cúpula spleenética del cielo, los pies hundidos en el polvo de un suelo tan desolado como ese cielo, caminaban con la fisonomía resignada de los que están condenados a esperar siempre.
>
> CHARLES BAUDELAIRE, *El spleen de París*, VI.[1]

Lejos de su casa y de su familia, Max Weber cumplió cincuenta años en el pequeño pueblo de Ascona, a orillas del lago Maggiore. El riguroso y ascético sociólogo alemán, famoso por su definición de la ética protestante como base espiritual del capitalismo, llegó a esta región de los Alpes suizos en la primavera de 1914, tal vez escapando del tedio de su vida cotidiana. Ascona era un lugar bello y extraño donde había buscado refugio –según la expresión de Marianne, la esposa de Weber– gente muy extravagante y que detestaba la sociedad burguesa: anarquistas, hedonistas amantes de la naturaleza, vegetarianos, psicoanalistas radicales y artistas fascinados por el erotismo y el amor libre.[2] La presencia de Max Weber en Ascona no fue un accidente. Acudió allí consciente de que se sumergía en una cultura que contradecía tanto su vocación como su espíritu, que habían crecido en el ambiente académico y conservador de Heidelberg. Acudió en ayuda de su amiga Frieda Gross, que se hallaba en serias dificultades como participante y víctima de un

---

[1] ...sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui son condamnés à espérer toujours. *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)* VI, "Chacun sa chimère". Mi traducción.

[2] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber* [*Max Weber, ein Lebensbild*, 1926], México: Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 457ss.

agitado movimiento erótico encabezado por su marido, el doctor Otto Gross, un brillante pero rebelde discípulo de Freud. Si Max Weber huía del tedio, lo logró con éxito: se metió en el ojo de un huracán político-erótico atravesado por las más complicadas intrigas familiares, policiacas e intelectuales.[3]

La amiga de Max Weber tenía un amante anarquista que había sido encarcelado en Zurich. El marido, Otto Gross, había auspiciado la relación, y a su vez había sido arrestado y recluido en un manicomio. Su propio padre, un célebre criminólogo, lo había acusado de psicópata y había entablado un juicio contra Frieda Gross, la amiga de Weber, para privarla de derechos sobre sus hijos. La prueba de que Gross era un psicópata eran sus delirios sobre el amor libre, su anarquismo, su exaltación del matriarcado y la consiguiente proclamación de que su esposa era libre de tener hijos con quien quisiera. El doctor C. G. Jung había extendido un certificado que permitía a la policía de Berlín arrestar al rebelde. Max Weber ayudó incansablemente a la esposa de Gross a defender sus derechos maternales. También ayudó a otra residente de Ascona, la excéntrica condesa Franziska zu Reventlow –aristócrata rebelde famosa por su libertad sexual–, en un enredado juicio de divorcio.

Puede parecer asombroso que el seco y sobrio profesor de sociología se haya metido en este ambiente. La relación de Max Weber con los medios contraculturales tiene su origen en su

[3] Una descripción amplia de esta situación puede encontrarse en el interesante libro de Martin Green, *The Richthofen Sisters. The Triumphant and the Tragic Modes of Love: Else and Frieda von Richthofen, Otto Gross, Maz Weber, and D. H. Lawrence, in the Years 1870-1970*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974. Véase también el ensayo de Wolfgang Schwentker, "Passion as a Mode of Life: Max Weber, the Otto Gross Circle and Eroticism", en *Max Weber and his Contemporaries*, ed. Wolfgang J. Mommsen y Jürgen Osterhammel, Londres: Allen & Unwin, 1987.

amistad con las célebres hermanas von Richthofen, Else y Frieda. La primera había sido su alumna en la universidad y era la esposa de Edgar Jaffé, un muy cercano colaborador de Weber. La segunda estaba casada con un filólogo inglés, Ernest Weekley, había tenido una intensa relación amorosa con Otto Gross y después fue la esposa de D. H. Lawrence, el famoso autor de *El amante de lady Chatterly*. También Else había sido amante del doctor Gross, hecho que Weber había reprobado y que además le produjo celos, ya que estaba secretamente enamorado de su antigua discípula. La confrontación de Max Weber con este ambiente intensamente erotizado fue vista por su esposa como una experiencia que le permitió al sociólogo "tener una visión enriquecedora de aquel extraño mundo de personas con ideas absolutamente distintas a las suyas".[4] En ese ambiente social, Weber se confrontó directamente con el hedonismo y con la locura, dos dimensiones de la vida que además lo afectaron personalmente de manera profunda y duradera. Sin embargo, como veremos, este hecho dramático, lejos de enriquecer su visión, le ocasionó una singular ceguera que le impidió reconocer que el erotismo y la melancolía, peculiares formas de la ética pagana, formaban parte del espíritu del capitalismo.

Max Weber había adoptado un ideal sólido y puritano de la moral sexual. Marianne Weber describe, en unas páginas fascinantes de la biografía de su esposo, la ética que según el sociólogo debía regir las uniones sexuales y el matrimonio. Se trata de una ética protestante que podría ser puesta como equivalente en el terreno erótico a la moral puritana que había sido descrita por Weber como elemento fundamental del espíritu capitalista. A principios del siglo xx –cuenta Marianne– en Heidelberg se vivía un verdadero asalto contra los tradicionales valores que imponían el respeto de la ley, el deber y el asce-

[4] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber* , p. 458.

tismo en las relaciones sexuales. Muchos jóvenes buscaban una "nueva ética" que permitiese la liberalización de la moral sexual, para impedir que se sofocasen los instintos naturales y se reprimiesen las corrientes vitales que fluían por el cuerpo. Max Weber escuchó con atención los nuevos argumentos sobre el amor libre, pero opuso con firmeza su defensa de la moral general establecida, defendió el matrimonio como un ideal absoluto basado en el amor y en el sacrificio a una ética de la unión erótica. Toda persona que no acepte el ideal ético –creía Weber– incurre en *culpa* hacia el orden superior que preside toda moral social. En consecuencia, el goce sensual no debe ser un fin en sí mismo, ni siquiera en forma de un erotismo estéticamente sublimado. Cualquiera que eluda su "deber" puede volverse frívolo o brutal. El origen kantiano de estas ideas es evidente; el propio Weber afirmó con razón que Kant se había acercado mucho al ascetismo protestante y a la ética puritana típicas del espíritu capitalista.[5] Lo propio hizo Max Weber, que es descrito por su esposa como un virtuoso caballero que defendía la ética sexual contra las "fuerzas de la disolución" impulsadas por las teorías socialistas del matrimonio, la psiquiatría de Sigmund Freud, la filosofía de Nietzsche y otras teorías feministas y pedagógicas. La señora Weber menosprecia las nuevas teorías, fáciles de refutar, dice, aunque admite que les "llegaron al corazón", pues prendieron en sus amistades.

En 1907 la nueva ética impulsada por el doctor Otto Gross fue aceptada por Else, la discípula de Max Weber y esposa de su cercano colaborador, Edgar Jaffé. Ella, además, se había convertido en la amante de Gross y esperaba un hijo suyo. Para colmar la paciencia de Weber, la revista que hacía con Jaffé, el *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, recibió un ensayo de Otto Gross donde exponía extensamente sus teorías y criticaba las tesis freudianas sobre la necesidad de la represión, la inhibición y la sublimación. Weber rechazó tajantemente la posibilidad de publicarlo, y escribió una carta escandalizado en la que explicaba sus razones. La carta, dirigida a Jaffé pero enviada a su esposa Else (que seguramente sugirió a su amante que propusiese el ensayo) es una pieza interesante que retrata el puritanismo de Weber. La carta confiesa de entrada que parecerá la posición de alguien que defiende una ética convencional, la de un "fariseo de la ética". De inmediato critica a Freud y se refiere a una "nauseabunda mezcla de 'santo Dios' con varios puntos eróticos nada apetitosos". Acepta que algún día la actual pobreza del pensamiento de Freud podrá hacer alguna aportación, pero rechaza indignado que las ideas psicoanalíticas puedan tener consecuencias éticas que desacrediten las normas establecidas al probar que su observancia es una represión poco saludable. Se burla de la "ética nerviosa" de Gross, quien quisiera –dice Weber– "que yo dé rienda suelta a cualquier brote de mis deseos y de mi vida instintiva, por muy baja que pueda ser... porque de otro modo mis preciosos nervios podrían resultar dañados". A Weber le parece que toda ética, la cristiana primitiva lo mismo que la kantiana, parte de un juicio tan pesimista de la naturaleza humana que ninguna revelación freudiana sobre el inconsciente puede añadir nada peor o más terrible. Weber no cree aprender nada nuevo, y por lo tanto no encuentra que la forma psicoanalítica de la confesión le pueda a él ayudar éticamente al hacerle recordar alguna aberrante conducta sexual que una sirvienta hubiera practicado con él de niño. En otras palabras: Weber acepta la pesada culpa de un horrendo pecado original, cuyos ecos se manifiestan en los "impulsos sucios" que son

[5] *La ética protestante y el espíritu capitalista*; uso la traducción al inglés de Talcott Parsons, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Nueva York: Scribner's, 1958, p. 270, nota 58. Weber explica el hecho por la influencia pietista en la educación de Kant y por los ancestros escoceses del filósofo (origen en el cual el propio Kant creía pero que se ha demostrado que era falso).

"reprimidos" u "olvidados". La "nueva ética", en cambio, no aceptaba el carácter inmoral de esos impulsos primigenios.[6]

Podemos hallar huellas del sentimiento de culpa en la misma carta de proposición matrimonial que Max le escribe a Marianne a principios de 1893. Allí confiesa que intenta "con dificultad y variado éxito, domeñar las pasiones elementales con que me ha dotado la naturaleza". Es un llamado ascético a una "noble camarada" a renunciar a toda pasión, a no someterse a "ideas confusas y místicas" y a dominar el sentimiento para conducirse con "sobriedad".[7] Esta sobriedad llegó al extremo de que los esposos Weber, al parecer, jamás consumaron sexualmente su relación. No es de extrañar que el temor a eyaculaciones nocturnas incontroladas contribuyese al insomnio que padecía Weber.[8] Lo que me parece interesante es que la ética puritana no fue en Weber solamente un problema histórico que lo preocupó como sociólogo –el calvinismo del siglo XVI como base del espíritu capitalista– sino también un tema vivo de su propia época y de su propia vida. La ética pagana no fue para el sociólogo alemán sólo un asunto ligado a las antiguas expresiones orgiásticas del erotismo religioso o a las dimensiones sexuales del misticismo extramundano irracional de algunas sectas orientales: en Europa el romanticismo, el socialismo y el anarquismo contribuyeron al resurgimiento de la moral pagana que tanto inquietó a Weber.

Su inquietud es comprensible: Weber pensaba que la ética protestante –especialmente el ascetismo puritano calvinista– era

[6] Esta carta es transcrita por Marianne Weber (op. cit.) en su *Biografía de Max Weber*, pp. 369-371.

[7] Ibid., pp. 202ss.

[8] Arthur Mitzman, *La jaula de hierro: una interpretación histórica de Max Weber*, Madrid: Alianza Editorial, 1976, p. 249, nota q. Sobre la culpa en Weber, véase el mismo libro, pp. 87-93 y 103, y Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, pp. 379-380.

la columna que vertebraba el espíritu moderno. La racionalidad intramundana había dado al hombre occidental una vocación ascética que le permitía regular con eficiencia la vida capitalista. Había mostrado que el espíritu moderno sólo se desarrollaba a costa de una eliminación de la magia y un retroceso de las tradiciones religiosas extramundanas ligadas al misticismo, al escapismo estoico y al hedonismo. Weber, sintomáticamente, usa una metáfora de Baudelaire, la "santa prostitución del alma", cuando equipara la huida mística del mundo con la entrega amorosa sin objeto, no por los hombres sino por la entrega misma.[9] La nueva ética pagana que se extendía por Europa a finales del siglo XIX sólo era extramundana hasta cierto punto: más exactamente la podemos llamar *contramundana*. Weber ya había señalado el carácter no moderno de la contrarreforma católica: "El capitalismo no puede usar el trabajo de aquellos que practican la doctrina del indisciplinado *liberum arbitrium*".[10] ¿Cómo podría ahora el capitalismo enfrentarse a la cultura contramundana libertaria? Esta contradicción, que Weber vivió en carne propia, ha sido señalada como una de las tensiones que parecen negar el paulatino desencanto racionalizador que debía invadir la sociedad moderna: el surgimiento de las corrientes llamadas contraculturales de mediados del siglo XX ha hecho pensar a algunos sociólogos, como Daniel Bell, que la sociedad moderna sufre incompatibilidades irresolubles.[11] Sin embargo, estas contradicciones no son nuevas: hunden sus raíces en la cultura contramundana, como la he llamado, a la que se enfrentó Max Weber y que se nutrió de las tradiciones

[9] Max Weber, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964, tomo I, p. 461.

[10] *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, p. 57.

[11] Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1977.

románticas decimonónicas. Si Weber viviera hoy, a principios del siglo XXI, vería que la ética protestante ha sido arrumbada, y en su lugar ha quedado el hedonismo. Como escribió Daniel Bell: "el hedonismo, la idea del placer como modo de vida, se ha convertido en la justificación cultural, si no moral, del capitalismo".[12] ¿Cómo puede funcionar, entonces, el capitalismo, sin su espíritu ético puritano?

* * *

El espíritu hedonista y anárquico ejerció una poderosa fascinación en Max Weber. Su viaje a Ascona en 1914 es muy significativo (ya había visitado el pequeño pueblo el año anterior). Más allá de su necesidad de descanso y de su impulso por ayudar a los amigos, Weber sentía una gran curiosidad por la cultura contramundana que había tomado Ascona como residencia y lugar de peregrinación.[13] ¿Habrá reflexionado Weber sobre las posibles funciones positivas de la lucha contra la cultura intramundana –ascética, patriarcal, puritana, disciplinada– propia del espíritu burgués? En esa fría primavera de 1914 Weber se sentó al lado de la chimenea durante muchas horas a discutir con la esposa de Otto Gross: "Ella tiene gran necesidad de comentar las cosas –escribe Weber–. La semana pasada visitó a su amante en la cárcel. Él también tiene fe religiosa en una sociedad futura, de amor verdaderamente «libre»". Weber, al replicarle, defendía una actitud "caballerosa" de los celos y rechazaba su "atroz despilfarro de energía emocional".[14] El marido, el psiquiatra Otto Gross, había desarrollado en su primer libro, *Las funciones secundarias del cerebro* (1902), una significativa teoría sobre la existencia de dos tipos mentales opuestos.[15] El primer tipo corresponde a gente con una conciencia vasta pero superficial, ágil para entender los hechos y para aprovecharlos en un corto plazo, sumida en una vida emocional primitiva y trivial, carente de la riqueza de una imaginación erótica ligada a los poderes estéticos y éticos superiores. El segundo tipo, caracterizado por una profunda vida emocional, es lento en el entendimiento y uso de los hechos, se orienta hacia la abstracción simbólica y la armonía de la experiencia, se aleja de la acción social eficiente para inclinarse hacia la estética y las actitudes visionarias e idealistas. Según Gross, en estos tipos cristaliza la oposición entre el hombre de negocios y el de ideas, el hombre de la civilización y el de la cultura, el personaje realista en la batalla y el solitario creador de imágenes. El primero es característico de las épocas tormentosas en que los imperios se establecen; el segundo tipo es un producto de la alta cultura que se desarrolla a partir de los imperios. Esta dualidad era un lugar común que podemos reconocer en diversas expresiones intelectuales de la época, tanto en su forma psicológica, como en sus variantes sociales y culturales. Podemos suponer que Gross veía a Weber como un representante del primer tipo mental, y que se consideraba a sí mismo como un ejemplo del segundo tipo.

Otto Gross fue admirado por Freud como uno de sus más brillantes seguidores, aunque en 1909 llegó a la conclusión de que las ideas de su discípulo se habían convertido en una amenaza para el movimiento psicoanalítico. El año anterior, por recomendación de Freud, Gross fue internado en la clínica suiza de Burghölzli –donde ya había estado– para recibir una cura de

[12] Ibid., p. 33.

[13] Véase el estudio de Martin Green, *Mountain of Truth. The Counterculture Begins: Ascona, 1900-1920*, Hanover: University Press of New England, 1986.

[14] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, p. 459.

[15] Otto Gross, *Die cerebrale Sekundärfunction*, Leipzig: Vogel, 1902.

desintoxicación por su adicción a la morfina. Durante su estancia allí fue analizado por Carl Gustav Jung. Para esa época Gross había ya desarrollado sus ideas más radicales, que lo acercaron al anarquismo, a la exaltación de la libertad sexual y a prácticas terapéuticas que (según el rumor) tenían un carácter orgiástico. No faltaron los escándalos en torno a la conflictiva personalidad del doctor Gross. En 1906, en Ascona, una paciente suya que sufría depresiones se suicidó envenenándose con una droga que él le había facilitado; este incidente despertó las sospechas de la policía, que imaginó alguna extraña conspiración anarquista. En 1911 ocurrió otro incidente muy similar cuando su amante, Sophie Benz, que estaba mentalmente perturbada, también se mató. Las sesiones terapéuticas que organizaba Gross en un granero vacío eran verdaderos rituales experimentales que buscaban la desinhibición y la liberación, pero despertaban toda clase de sospechas. En Ascona funcionaba desde 1902 otro curioso centro terapéutico, el sanatorio de Monte Verità, donde se practicaban curas naturales con baños de agua, tierra o sol, alimentos vegetarianos o ayunos, inspiradas en una mezcla de teorías místicas, teosofía y wagnerismo. Llegaron a Ascona, tanto a curar como a recuperarse o a descansar, toda clase de personajes: entre ellos, los llamados *Naturmenschen* –como el famoso Gusto Gräser– que deambulaban semidesnudos y vivían en cuevas o en ruinas; Hermann Hesse, que para curar su alcoholismo recibió baños de tierra en el sanatorio naturista; el célebre anarquista Pyotr Kropotkin, quien visitó Ascona cada verano entre 1908 y 1913, supuestamente para recibir tratamiento de su amigo el médico judío Raphael Friedeberg; Rudolf Laban, el gran maestro de la danza moderna, que fundó en 1913, en Monte Verità, la *Schule für Lebenkunst*.[16]

[16] Martin Green, *Mountain of Truth*.

Para Weber era evidente que estos movimientos contramundanos amenazaban el proceso de desencantamiento impulsado por el progreso del cálculo, la previsión y la razón mundana. En la famosa conferencia sobre "La ciencia como vocación" (1919) se burló de ciertos intelectuales modernos, charlatanes o engañados, que ante el retroceso de la religión, para sustituirla, construyen "una especie de capillita doméstica de juguete, amueblada con santitos de todos los países del mundo, o la sustituyen por una combinación de todas las posibles experiencias vitales, a las que atribuyen la dignidad de la santidad mística para llevarla cuanto antes al mercado literario". Reconoció, sin embargo, que algunas comunidades juveniles funcionan sin charlatanería, "como una relación religiosa, cósmica o mística", pero dudaba de que estas nuevas formas de convivencia agregasen dignidad a las relaciones comunitarias puramente humanas. Terminó la conferencia señalando enfáticamente que no basta "esperar y anhelar": hay que ponerse a trabajar. "Esto es simple y sencillo –dijo– si cada cual encuentra el demonio que maneja los hilos de *su* vida y le presta obediencia".[17]

No siempre logró Weber encontrarse con su demonio. A veces más bien parecía huir de él, y cuando lo encontró no supo pactar: en 1898, cuando tenía apenas treinta y cuatro años, su demonio lo dejó caer en una severa enfermedad mental, que lo obligó a abandonar su trabajo académico durante muchos años, y de la cual nunca se recuperó totalmente. Su esposa calificó su colapso nervioso como un "descenso a los infiernos".[18] El demonio que hizo de Weber un héroe ascético, ejemplo de renuncia sexual y dedicado a su carrera aca-

[17] Max Weber, "La ciencia como vocación", en *El político y el científico*, Madrid: Alianza Editorial, 1967, pp. 229-231.

[18] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, p. 250.

démica, lo abandonaba con frecuencia en manos de la melancolía. Por ejemplo, Edward Baumgarten recuerda una conversación entre Weber y su esposa, ocurrida hacia el final de la vida del sociólogo:

> *Max*: Dime, ¿puedes imaginarte como una mística?
>
> *Marianne*: Eso sería lo *último* que se me ocurriría pensar. Y tú, ¿puedes imaginarte como tal?
>
> *Max*: Incluso podría ser que ya lo *fuese*. Del mismo modo que he «soñado» en mi vida más de lo que debiera permitir, no me siento *del todo* cómodo en ningún sitio. Es como si pudiera (y quisiera) apartarme de todo completamente.[19]

Esto lo aceptaba en la intimidad. Pero en su vida pública se presentaba con la imagen con que su amigo Karl Jaspers quiso inmortalizarlo después de su muerte, al describirlo como el "nuevo tipo de hombre": "Él fue el hombre moderno, que no oculta nada de sí mismo, que en esta integridad encuentra el poder que motiva su vida y que no se permite ningún escape hacia la desesperación".[20] La realidad era otra: se había apartado de su demonio ascético no sólo en sus íntimos arranques místicos, sino también cuando se dejó caer en brazos del erotismo.

Cuando Max Weber llegó a Ascona en 1914 ya había entablado desde el año anterior una relación amorosa con la pianista suiza Mina Tobler. Y en 1910, en Venecia, había declarado su amor a Else Jaffé, pero en esta ocasión fue rechazado; años después sí anudarían una relación. Weber simplemente fue un típico

[19] Citado por Arthur Mitzman, *La jaula de hierro*, p. 196.

[20] Karl Jaspers, prefacio de 1958 a su ensayo de 1932 *Max Weber. Politiker, Forscher, Philosoph*. Uso la traducción al inglés editada por John Dreijmanis, "Max Weber: Policitian, Scientist, Philosopher", en Karl Jaspers, *On Max Weber*, p. 34, Nueva York: Paragon House, 1989.

hombre de la era victoriana, cuya hipocresía era el "homenaje que el vicio rinde a la virtud", según la afortunada expresión de La Rochefoucauld. O bien, de acuerdo a la paráfrasis freudiana de Peter Gay, el "tributo que el ego decimonónico pagó al superego".[21] Por supuesto, no quiero condenar la hipocresía de Weber, sino resaltar el hecho de que el sociólogo no logró integrar críticamente una forma relativamente común de sobrevivencia a su visión de la ética puritana ascética como base cultural del capitalismo. En contraste, como señala Peter Gay, Freud se dio cuenta de que una cierta dosis de "hipocresía cultural" era indispensable para mantener la civilización.[22] A Weber no le gustaba Freud, pero aún en la ética puritana trascendental de Kant, de la que era tributario, hubiese podido hallar una reflexión al respecto, que refleja también una de las formas del espíritu capitalista. En las páginas finales de la *Antropología* (1798) el sociólogo que tanto exaltó la ética intramundana pudo haber leído una graciosa e instructiva historia extramundana o, más precisamente, extraterrestre. Kant imagina que en otro planeta hay unos seres racionales que sólo pueden pensar en voz alta, tanto si están despiertos como si están dormidos y lo mismo en la soledad que en compañía. Kant se pregunta sobre la clase de comportamiento que podrían tener estos seres incapaces de tener pensamientos que al mismo tiempo no expresaran. Si no fueran todos "puros como ángeles" es imposible pensar que pudiesen convivir, concertarse y guardarse respeto. De aquí se extrae una conclusión lógica sobre la criatura humana

[21] Peter Gay, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 421. Las palabras de La Rochefoucauld provienen de *Réflections, sentences et maximes morales*, ed. G. Duplessis (1853) de la edición de 1678 (p. 60), citadas en el libro de Peter Gay, p. 405.

[22] Véase el sugerente esbozo que hace Peter Gay sobre la hipocresía en las pp. 404-22 de la obra citada.

de este mundo: es propio de su complexión originaria "el publicar los pensamientos ajenos, pero el reservar los suyos; pulcra cualidad que no deja de progresar paulatinamente desde el *disimulo* hasta el *engaño* deliberado y finalmente hasta la *mentira*". Kant, en un giro contra la misantropía que destila la historia, concluye afirmando que el mismo desprecio ante esta situación delata en los hombres la existencia innata de un fondo moral racional que los impulsa a trabajar contra la propensión a la mentira.[23]

En cierto modo Weber quería ser un extraterrestre kantiano condenado a decir la verdad y a comportarse como un asceta puritano. Pero vivía en esta tierra y la mundanidad del siglo lo contaminó. No cabe duda de que se dio cuenta de la paradoja implícita en la influencia secularizadora de las riquezas que el mismo puritanismo ascético contribuía a acumular. Para ilustrar esta paradoja Weber alude a los metodistas: John Wesley había advertido que la religión necesariamente produce tanto industria como frugalidad, que a su vez generan riqueza. Al incrementarse la riqueza –pensaba Wesley– crecen el orgullo, la ira, los deseos carnales y en general todas las formas de amor mundano.[24] Weber había sucumbido al amor mundano, y ello se refleja aún en las cartas que le envía a su esposa durante su viaje a Ascona y a otros lugares de Suiza. Habla de "un mundo lleno de seductoras, de encanto, de trucos y deseo de felicidad" y de una excursión a la isla de Ufenau (en el lago de Zurich) con "esa muchacha que es diferente, pero que parece tan «noble» a su manera, reservada y delicadamente arrobada" (se trata de Mina Tobler). Se dedica a leer ensayos y novelas; lee

[23] *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Madrid: Revista de Occidente, 1935.

[24] Citado por Max Weber en *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, p. 175.

en francés *Marie Donadieu*, la novela de Charles-Louis Philippe, que le parece una "crítica del erotismo a muy alto nivel", aunque insuficiente para "expresar la riqueza y la grandeza de una vida *extra*erótica". En general, expresa en sus cartas un cierto ascetismo tolstoyano que más bien oculta una atracción por el hedonismo pagano. Con su amiga Frieda Gross conversa durante muchas horas sobre diversos temas: erotismo, política, moral. En una ocasión, le cuenta Weber en una carta a su esposa, tuvo con Frieda una larga discusión sobre las "mentiras". Su amiga no entiende la razón por la cual Weber cree que no se deba subir al banquillo de los testigos para mentir a los "enemigos"; ella piensa que sólo los amigos tienen derecho a la verdad. Weber argumenta que él no estaría seguro de que alguien con esa idea fuera realmente el "amigo" que afirma ser. Ella entonces le pregunta si esa es la razón por la que se muestra tan distante. Weber le confiesa que el motivo se encuentra en su experiencia: "A mí podrían agradarme mucho ciertas mujeres específicamente 'eróticas', como ella misma tuvo que notarlo, pero jamás podría formar un apego interno a una de ellas, ni contar con su amistad". Weber aclara que sólo un "hombre erótico" tiene valor para tales mujeres, y que él nunca confiaría en su camaradería. Obviamente la señora Gross se disgustó y allí dejaron la discusión.[25]

Weber no le confiesa la verdad a su esposa Marianne, aunque sí le insinúa que ha sido transportado a "un mundo extraño y fabuloso". Al pie de los maravillosos Alpes se deja encantar por la belleza mágica de unos colores matizados por el clima nuboso, con el sublime trasfondo montañoso teñido de grises tonos crepusculares. Al cumplir cincuenta años, Weber le escribe a Marianne: "¡Dios mío, estoy comenzando mi quincuagésimo año! Aún no puedo creerlo, porque todavía me siento

[25] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, pp. 459-462.

extrañamente joven".[26] Pero sólo le quedaban seis años más de vida, durante los cuales probaría las mieles de la sensualidad mundana pero también las amargas experiencias de la Gran Guerra que estalló a los pocos meses. En Ascona, Max Weber era un hombre del siglo XIX contemplando fascinado, pero sin entender, la llegada de un nuevo siglo cargado de una mezcla de violencia y hedonismo.

* * *

Según Max Weber el espíritu capitalista fue alentado por una ética puritana que auspiciaba la eliminación de todas las prácticas mágicas encaminadas a obtener la gracia de Dios. El resultado fue un profundo aislamiento del individuo, cuya vida interior debía rechazar todos los elementos sensuales y emocionales de la cultura. Weber explica que esta es una de las raíces del individualismo pesimista y desilusionado propio del carácter nacional de los pueblos con un pasado puritano.[27] El ejemplo que usa es muy revelador: el *Pilgrim's Progress* de John Bunyan, el libro más popular de la literatura puritana. El aislamiento espiritual de Christian, el peregrino que escapa de la Ciudad de la Destrucción, lo induce a cortar los lazos que lo unen al mundo y la vida cotidiana. Hay un pasaje de la peregrinación que me parece especialmente revelador, pues utiliza la metáfora de la jaula de hierro. Christian es conducido por su guía –el Intérprete– a una habitación muy oscura donde está sentado un hombre en una jaula de hierro ("*a man in an iron cage*").[28] No podemos menos que recordar que al final de *La*

[26] Ibid., p. 459.

[27] *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* , p. 105.

[28] Véanse los comentarios al respecto de John Owen King III, *The Iron of Melancholy. Structures of Political Conversion in America from the Puritan Conscience to Victorian Neurosis*, Middletown: Wesleyan University Press, 1983, p. 296.

ética protestante y el espíritu del capitalismo Weber cita la expresión de Richard Baxter según la cual el cuidado de los bienes exteriores debía ser, para los puritanos, tan leve como una ligera capa sobre los hombros del santo, y que podría hacerse a un lado fácilmente. Sin embargo, comenta Weber, el destino quiso que la capa se convirtiera en una jaula de hierro.[29] Pero en realidad esta famosa expresión es una paráfrasis que se permitió Talcott Parsons en su traducción. Weber no habla de una jaula de hierro, sino de una caja o vivienda tan dura como el acero ("*ein stahlhartes Gehäuse*"), y se refiere al encierro solitario del hombre rodeado de una petrificación masificada y masiva de bienes y mercancías.

La jaula de hierro, en Bunyan, es una metáfora de la melancolía. Cuando el peregrino le pregunta al hombre encerrado en la jaula de hierro por las causas de su desgracia, este le contesta: "Fui alguna vez un profesor honrado y próspero, tanto ante mis ojos como frente a la mirada de los demás... Ahora soy un hombre en desesperación, tan encerrado en ella como en esta jaula de hierro. No puedo salir. ¡Oh, ahora no puedo!". El hombre cumplía cabalmente con las exigencias de su profesión y se creía destinado a la Ciudad Celestial; pero abandonó la sobriedad, tentó al demonio, pecó contra la luz del mundo y la bondad de Dios, y dejó endurecer tanto su corazón que ahora ya no puede arrepentirse. El hombre de la jaula explica las causas de su caída: "Por las lascivias, placeres y ganancias de este mundo, en cuyo goce me prometí a mí mismo entonces un gran deleite; pero ahora cada una de esas cosas también me muerde y me roe como un gusano ardiente".

Es difícil comprender cómo el llamado puritano y calvinista a romper los lazos mundanos y sensuales pudo conectarse con las más avanzadas formas de organización social. Max Weber

[29] *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, p. 181.

reconoce que es un extraño misterio, pero sostiene que se aclara por la declaración dogmática de que el mundo sólo existe para glorificar al Señor, y por la negación calvinista a todo conflicto entre el individuo y la ética existencial.[30] Este tema ha causado muchas dudas y polémicas, pero no quiero ahora discutirlo directamente. Me interesa, en cambio, dar un rodeo para comentar el hecho de que Max Weber se alejó del tema de la melancolía, un tema que, no obstante, insinuó al reconocer que la doctrina puritana causaba sufrimiento y ansiedad al exacerbar la soledad interior de los individuos.[31]

Sin embargo, la relación entre puritanismo y melancolía fue un asunto ampliamente discutido desde el siglo XVII. En primer lugar, encontramos las críticas de los antipuritanos que señalaban la forma terrible en que los excesos religiosos condenan a los fieles a caer en la demencia melancólica. En segundo lugar, tenemos las recomendaciones de los propios puritanos para superar las ansiedades melancólicas provocadas por el reconocimiento de las repercusiones cósmicas inevitables del pecado original y por el sometimiento de los hombres al misterio impenetrable de la predestinación. Desde el siglo XVII se volvió un lugar común en Inglaterra la asociación entre el morbo melancólico y el entusiasmo religioso de las sectas puritanas y pietistas. Se suponía que el celo excesivo en el ejercicio de la fe provocaba el sufrimiento de una de las más extendidas enfermedades, el *spleen*, tan extendida que fue llamada la "enfermedad inglesa".[32] En un ensayo sobre el tratamiento de la melancolía religiosa (de 1717), Robert Blakeway

[30] Ibid., pp. 108-109.

[31] Julius H. Rubin dice con razón que el tema de la melancolía religiosa no fue visto por Weber (*Religious Melancholy and Protestant Experience in America*, Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 18.

[32] John F. Sena, "Melancholic Madness and the Puritans", *Harvard Theological Review* 66, n. 3 (1973): 293-309.

recomendaba evitar los excesivos entusiasmos religiosos al explicar que "es absolutamente falso que la religión cristiana prohíba la gratificación de cualquiera de nuestras facultades con los placeres y los goces terrenales".[33]

Los mismos teólogos puritanos reconocían peligros en las excesivas humillaciones, tristezas y tareas religiosas. El propio Richard Baxter recomendaba difundir la verdad divina descubierta por los peregrinos "sin precipitación, sin autoadulación y sin terrores melancólicos", según establece en el mismo libro que cita Weber para referirse al ligero peso de la capa de los bienes exteriores, capa que se metamorfosea en una dura y moderna coraza de acero.[34] Desde luego, Baxter no creía que la piedad evangélica fuera la causa de los humores negros, pero se preocupaba por los efectos morbosos de aquellas personas ya predispuestas:

> He conocido en muchas ocasiones a gente con debilidades en la cabeza (incapaces de ordenar sus pensamientos) y a muchos melancólicos culpables de... pensar demasiado, muy seria e intensamente, en cosas divinas y buenas, por lo cual demolieron su razón y se desviaron... Por lo tanto, yo advertiría a esas personas melancólicas, cuyas mentes están tan perturbadas y sus cabezas debilitadas, que están en peligro de derribar su entendimiento (lo que usualmente comienza con multitud de escrúpulos, inquietud mental, miedos continuos y tentaciones blasfemas, y cuando así comienza, si no es prevenido, llega la distracción de la mente) y que eviten la meditación, pues no es útil para ellas...[35]

[33] *An Essay Towards the Cure of Religious Melancholy in a Letter to a Gentlewoman Afflicted with It*, pp. 8-9, Londres: Bezaleel Creake, 1717, citado por Julis H. Rubin, *Religious Melancholy and Protestant Experience in America*, p. 7.

[34] Richard Baxter, *The Saints Everlasting Rest*, Nueva York: American Tract Society, 1850, p. 203.

[35] Ibid., pp. 191-192.

El tema de la melancolía nos revela una gran dificultad de la interpretación weberiana: ¿cómo es posible que el espíritu capitalista pueda crecer a partir de actitudes religiosas que reprueban los placeres sensuales y el goce de los bienes terrenales, y que acercaban a los puritanos a un abismo de ansiedad, melancolía y locura? Supuestamente, ante la crisis provocada por la tremenda incertidumbre sobre la salvación después de la muerte, de manera involuntaria el puritanismo ofrecería como alternativa el ejercicio terrenal de la vocación, en forma de trabajos ascéticos encaminados a la acumulación de riqueza. Esta explicación no es convincente y ha sido criticada con buenos argumentos.[36] No es suficiente interpretar la melancolía como una forma de empujar a los perturbados fieles a ocuparse en forma racional de las labores terrenales. La melancolía sería como un catastrófico diluvio que inundaría el mundo, una consecuencia de una rígida práctica religiosa que niega toda certeza en la salvación póstuma de las almas y que obliga a los fieles a vivir bajo la oprobiosa sombra del pecado original. Sin que hubiese una intención previa al sembrar la crisis existencial, la ética protestante ofrecería con sus consejos pastorales una tabla de salvación a la desesperada víctima que se está ahogando, como ha dicho MacKinnon.[37] Este autor sostiene que en realidad la ética protestante que cristaliza en la *Confesión de Westminster* (1648) no asumió las ideas calvinistas sobre la predestinación y, por lo tanto, evadió la supuesta crisis ante la falta de pruebas sobre

[36] Véase los ensayos de Malcolm H. MacKinnon: "Part I: Calvinism and the Infallible Assurance of Grace" y "Part II: Weber's Exploration of Calvinism", *British Journal of Sociology* 39 (1988): 143-177 y 178-210.

[37] Malcolm H. MacKinnon , "The Longevity of the Thesis: A Critique of the Critics", en *Weber's Protestant Ethic: Origins, Evidence, Contexts*, ed. por Hartmut Lehmann y Guenther Roth, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 217.

el futuro post-mortem de las almas. Al no comprender bien este hecho, Weber erróneamente llegó a creer que el calvinismo poseía características especiales que lo convertían en el motor espiritual del capitalismo.[38]

Además, Weber dejó sin explorar una dimensión cultural, la melancolía, que constituyó uno de los ejes fundacionales de la modernidad capitalista.[39] Si Weber hubiese analizado con cuidado la metáfora de la jaula de hierro del *Pilgrim's Progress*, habría llegado a las raíces melancólicas de la fe puritana. Pero también habría comprendido que la angustia melancólica fue un malestar cultural muy amplio que no contenía nada que impulsase a las personas más hacia la ética protestante que hacia otras salidas, religiosas o no, para escapar de la jaula de hierro, como por ejemplo el catolicismo contrarreformista o el misticismo. El *ethos* protestante no tuvo un monopolio de la melancolía. En realidad, la melancolía formaba parte de un *ethos*

[38] Esta no fue una idea original de Weber. Por ejemplo, Frederick Engels en 1886 afirmó que la Reforma calvinista "suministraba el ropaje ideológico para el segundo acto de la revolución burguesa en Inglaterra. Aquí, el calvinismo se acreditó como el auténtico disfraz religioso de los intereses de la burguesía de aquella época" (*Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, p. 422-423). En 1892 Engels explicó los vínculos entre la cultura burguesa y el calvinismo: "...donde Luteró falló, triunfó Calvino. El dogma calvinista cuadraba a los más intrépidos burgueses de la época. Su doctrina de la predestinación era la expresión religiosa del hecho de que en el mundo comercial, en el mundo de la competencia, el éxito o la bancarrota no depende de la actividad del individuo, sino de circunstancias independientes de él" (*Del socialismo utópico al socialismo científico*). Las referencias pueden hallarse, en español, en las *Obras escogidas en dos tomos* de Marx y Engels, Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, sin fecha, tomo II, pp. 422-423 y 104; y, en inglés, en *Karl Marx-Frederick Engels Collected Works*, Nueva York: International Publishers, 1990, tomo 26, p. 397, y tomo 27, p. 291.

[39] Véase mi libro *El Siglo de Oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1998.

pagano antiguo que empapó profundamente las culturas renacentistas barroca y reformista. El *ethos* melancólico seguía vivo en la época de Max Weber, pues había sido adoptado y recreado tanto por los filósofos ilustrados como por los románticos. Era el *ethos* de lo sublime que habían exaltado Kant y Schiller, y con el que Max Weber tuvo una contradictoria relación de afinidad y repudio. El *ethos* sublime contenía esa mezcla de esteticismo, sensualidad y melancolía que tanto miedo infundió en Weber, y cuya relación con el espíritu capitalista nunca pudo entender.

* * *

Max Weber respetó profundamente el orden moral en que se fundaban las relaciones familiares y sociales de su época. Fue siempre un caballero conservador dispuesto a defender las reglas y las leyes del honor en intensos duelos verbales; de joven incluso había sostenido duelos con armas y había mostrado con orgullo una cicatriz en la mejilla dejada por una pelea.[40] En cambio, en sus investigaciones solía rechazar la existencia de leyes históricas o sociales, y se interesaba más bien por la infinidad de vínculos e interacciones entre las diversas esferas de la vida social y cultural. Es sintomático que, para referirse a las relaciones entre diferentes aspectos, gustase del uso de la famosa metáfora literaria que había popularizado una novela de Goethe: las "afinidades electivas" (*Wahlverwandtschaften*). Por ejemplo, para tranquilizar a quienes temían que la modernidad trajese un exceso de democracia individualista, que erosionase los valores aristocráticos y autoritarios, les aseguraba que era ridículo suponer que el capitalismo avanzado –tal como existe en Estados Unidos y tal como llega a Rusia– tuviese una afini-

[40] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, p. 113.

dad electiva con la democracia o la libertad.[41] En *La ética protestante* las afinidades electivas ocupan un lugar metodológico fundamental: sostiene que, ante la tremenda confusión de influencias mutuas entre las bases materiales, las formas sociopolíticas y las manifestaciones espirituales de la Reforma, la única manera de proceder es investigando si pueden reconocerse afinidades electivas entre ciertas formas religiosas y la ética profesional. Weber concluye que, de esta forma, se podrá aclarar el modo en que, como consecuencia de dichas afinidades electivas, el movimiento religioso influyó en el desarrollo de la cultura material. De hecho, toda la segunda parte del libro está integrada por la exposición de las afinidades electivas entre la ética profesional del protestantismo ascético y el desarrollo del capitalismo. Weber usa la idea de las afinidades electivas para evitar la tesis según la cual el capitalismo es fruto de la Reforma y la afirmación de que el espíritu capitalista sólo pudo surgir gracias a ella. El uso de las afinidades electivas como metáfora en *La ética protestante* fue sustituido por Talcott Parsons, en su traducción al inglés, con el término más cómodo de "correlaciones".[42] Con ello intentó borrar la extraña presencia de un mito romántico en la obra de Weber y le quitó buena parte de su encanto y de su magia.

El uso de una metáfora como la de las afinidades electivas es revelador: se refiere a una misteriosa atracción amorosa que erosiona los fundamentos éticos del matrimonio moderno. En

[41] "Zur Lage der bürgerlichen Demokratie in Russland", *Archiv* 22 (1906): 347; traducido en *Selections in Translation*, ed. por W. G. Runciman, Cambridge: Cambridge University Press, p. 282.

[42] *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, p. 91, en el párrafo final de la primera parte. Véanse los comentarios al respecto de Klaus Lichtblau, "The Protestant Ethic versus the «New Ethic»", en *Weber's Protestant Ethic: Origins, Evidence, Contexts*, ed. por Hartmut Lehmann y Guenther Roth, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 193.

la novela de Goethe el tedioso orden matrimonial, enmarcado rígidamente en la vida cotidiana de los terratenientes acomodados, es roto por el surgimiento de profundas afinidades eróticas entre cada uno de los esposos y dos personajes que llegan a la gran propiedad: Ottilie, la bella joven melancólica, y el capitán, con su vocación científica y su energía organizadora. Pero el marido, Eduard, deja que su amor lo arrastre tumultuosamente hacia un trágico desenlace. En la novela de Goethe el matrimonio aparece como un edificio: para consolidarlo es necesaria la cal, pues como dice un personaje fugaz, el albañil, "lo mismo que las personas que sienten por naturaleza una mutua inclinación, están mejor unidas cuando las ata la ley, así también estas piedras..."[43] Los personajes de la novela discuten la presencia disolvente de una fuerza química, la afinidad electiva, que corroe incluso la dura piedra caliza. Después, ellos mismos experimentarán las afinidades prohibidas: unos elegirán sustraerse a la fuerza pasional, otros decidirán –para su desgracia y la de todos– sumergirse en una relación erótica extramarital.

Me pregunto si Weber, al hablar de afinidades electivas, acaso no pensaría en la poderosa atracción que tanto el *spleen* como el hedonismo ejercían en los nuevos actores del capitalismo moderno, junto con el individualismo exacerbado y las desenfrenadas libertades democráticas que minaban el respeto por los valores morales tradicionales. Él mismo estableció afinidades electivas tanto con su joven discípula Else como con la melancolía que lo corroía por dentro. Es imposible que el uso de la alegoría sobre las afinidades electivas no trajese en Weber la imagen de sus propios conflictos, tanto intelectuales como personales. La semejanza entre su propia situación y la narración

[43] Johann Wolfgang Goethe, *Las afinidades electivas*, trad. Helena Cortés Gaubaudan, Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 93.

de Goethe es demasiado evidente como para que, en su fuero interno, el sociólogo no reflexionase al respecto. La tediosa vida académica de Heidelberg era similar a la existencia de los personajes de Goethe, sumidos en la aburrida prosperidad típica de los grandes terratenientes, junkers aburguesados ocupados en paseos encantadores en torno al castillo, por los bosques y jardines, y en planear caminos y construcciones, empapados en una mezcla decadente de actitudes estéticas y afanes utilitarios. En este contexto romántico, Goethe introduce el problema de la libertad: la elección de ciertas afinidades desencadena la dramática disolución del orden familiar; pero la decisión de respetar a toda costa las reglas matrimoniales baña la sociedad de un tedio ascético peligroso. La primera elección lleva a la melancólica muerte de los amantes; la segunda conduce a otra forma de melancolía: el hastío de quienes se someten a esa dicha domesticada que emana del deber y de la moral. ¿Pero hay realmente una elección libre? La compleja novela de Goethe no es fácil de descifrar, y no es evidente si abandonarse románticamente a las afinidades prohibidas es un acto libre o bien un sometimiento a una ley monstruosa de naturaleza químicamente implacable.

Max Weber no vio que las afinidades electivas de la vida moderna involucraban inevitablemente la depresión y el tedio. Una vez más podemos ver que en el ojo sociológico de Weber hay un punto ciego. ¿Fue este punto oscuro el que impidió que leyese –o si lo leyó, que tomase en cuenta– un libro extraordinario dedicado a elaborar una interpretación sociológica de la melancolía? Me refiero al *El suicidio*, de Emile Durkheim, publicado en 1897.[44] En este libro, el gran sociólogo francés describe una relación entre el protestantismo y las altas tasas de suicidio, lo que le sirve como punto de partida para estudiar

[44] *Le suicide*, París: Presses Universitaires de France, 1930.

los orígenes y las causas sociales de un hecho aparentemente encerrado en las fronteras de una tragedia individual. Detrás de este vínculo entre protestantismo y suicidio, Durkheim encuentra una profunda melancolía producida por la exagerada individuación y el extremo debilitamiento de la cohesión social en torno a las creencias tradicionales.[45] En cierto modo, Durkheim analizó el mismo problema que había angustiado dos siglos antes a los teólogos puritanos: las inquietantes afinidades entre el rigor de la responsabilidad religiosa individual y los raptos de locura melancólica.[46] Leer a Durkheim nos permite adentrarnos en aquello que Weber no quiso o no pudo ver. *El suicidio* fue, además, una respuesta sociológica, seca y dura, a una tensión fundamental de la cultura decimonónica, cuyas diferentes aristas y facetas se reconocen en el *spleen* de Baudelaire, la melancolía de Freud, el saturnismo de Verlaine, la depresión de Kräpelin, la angustia de Mahler, la desesperación de Trakl o la zozobra de Munch, y que tienen sus raíces en la tradición romántica.

A Durkheim le interesaba definir un tipo de suicidio desprovisto de toda causa natural mórbida, libre de factores hereditarios, raciales o geográficos. Quería descubrir la naturaleza moral del suicidio, es decir, su dimensión esencialmente social. Le interesaban las causas sociales precisas, y no le hubiera gustado pensar en sutiles afinidades electivas. Para ello, procedió primero a estudiar los estados psicopáticos individuales que inducen al suicidio, y que le permiten definir cuatro variantes

[45] *Le suicide*, pp. 170 y 230.

[46] Un estudio estadístico realizado en 1966 por un internista de los hospitales psiquiátricos de Estrasburgo (que también es un teólogo protestante) concluye que "la confesión protestante proporciona un contingente de melancólicos superior a la confesión católica". Othon Printz, *Mélancolie et confession religieuse. Étude statistique, clinique et psychopathologique*, these n° 85, Faculté de Médecine de Strasbourg, 1966, p. 17.

de suicidio: maníaco, melancólico, obsesivo e impulsivo. Observa que, en estos casos de locura, el suicidio ocurre sin ningún motivo que no sea puramente imaginario, mero producto de alucinaciones, delirios o ideas fijas.[47] Por lo tanto, allí no hay posibilidad de hallar tendencias colectivas, sociales y morales. Sin embargo, cuando analiza el suicidio egoísta, el primer tipo en el que reconoce causas sociales, es evidente que observa una estrecha relación con el suicidio melancólico. Aunque define el suicidio egoísta por sus causas morales, considera que la excesiva afirmación del yo individual en detrimento del yo social produce un estado de melancolía. Durkheim encuentra que detrás del protestantismo hay una individuación exagerada, que produce tendencias al suicidio y cuya fuente es la desintegración de los conglomerados sociales. A diferencia de Weber, reconoce que la civilización y la modernidad se asocian a formas de melancolía colectiva que contribuyen a elevar las tasas de suicidio.[48] Ello no ocurre porque el individuo angustiado se enfrente a la nada, al hecho de que está destinado a morir: se trata de un proceso social, de un verdadero "humor colectivo", de corrientes de depresión, melancolía y desencanto que no emanan de ningún individuo, sino del estado de disgregación en que se encuentra la sociedad.[49] La raíz del mal no se encuentra en la religión ni en las angustias existenciales o metafísicas, sino en la "miseria fisiológica del cuerpo social", que se refleja incluso en nuevas morales impulsadas por ciertos "teóricos de la tristeza", que recomiendan el suicidio o, al menos, lo inducen al predicar la desilusión y la desesperanza.[50] No identifica a los teóricos de la tristeza, pero supongo que

[47] *Le suicide*, p. 31.

[48] *Ibid*, p. 424.

[49] *Ibid*, pp. 229-230.

[50] *Ibid*, p. 230.

tenía en mente a Schopenhauer y a Nietzsche, a los románticos y a Baudelaire.

La melancolía también tiñe las expresiones del segundo tipo de suicidio durkheimiano: el suicidio altruista. Este tipo de autosacrificio es fruto de una individuación insuficiente, pero tiene en común con el suicidio egoísta la tristeza: "Mientras que el egoísta es triste porque no ve nada real en el mundo más que al individuo, la tristeza del altruista intemperante viene, al contrario, de que el individuo le parece despojado de toda realidad".[51] La melancolía del primero es un sentimiento incurable de lasitud y de abatimiento triste; la del segundo, en contraste, está hecha de esperanza, ya que considera que más allá de esta vida tediosa se abren perspectivas más bellas. El tercer tipo de suicidio es, en realidad, muy similar al primero: es el suicidio anómico de aquellas personas cuya actividad se desregula; mientras que en el suicidio egoísta hay una cierta ausencia de actividad colectiva, que parece quitarle sentido a la vida, el individuo anómico no encuentra freno social a sus pasiones y sufre porque su actividad está desorganizada. Durkheim dibuja una especie de humoralismo sociológico que asimila los tipos de suicidio a tres "corrientes" que circulan por el cuerpo social: el egoísmo ("melancolía lánguida"), el altruismo ("renuncia activa") y la anomia ("lasitud exasperada").[52] No se trata de metáforas, sino de "fuerzas colectivas" que empujan a los hombres a matarse: verdaderas fuerzas morales que se combinan y se atemperan mutuamente. Cuando se logra un equilibrio entre ellas, se atenúan las tendencias suicidas; pero lo que llama la "hipercivilización" aumenta las fuerzas egoístas y anómicas, "afina los sistemas nerviosos", los vuelve excesivamente delicados y, por ello,

[51] *Ibid*, p. 243.
[52] *Ibid*, p. 336.

reacios a la disciplina, accesibles a la irritación violenta o a la depresión exagerada. En contraste a los refinamientos supercivilizados, una cultura primitiva, grosera y ruda implica un altruismo excesivo y una insensibilidad que facilitan la renuncia a la vida.[53]

Se podría decir, y es algo que extrañamente no ha sido reconocido, que *El suicidio* es un libro sobre la melancolía colectiva moderna. Pero Durkheim exagera hasta tal grado las dimensiones sociales, que oculta los matices y su análisis pierde la sutileza necesaria para entender los resortes culturales. Suele reducir la moral a su dimensión social y ve la melancolía (y el suicidio) sobre todo como un efecto de la falta de cohesión, el desorden y la desintegración de la sociedad. Sin embargo, su curiosa teoría de los equilibrios entre los diferentes humores colectivos le permitió comprender que el hombre no podría vivir si fuera totalmente refractario a la tristeza:

> Ciertamente hay dolores a los cuales sólo podemos adaptarnos si los queremos, y el placer que en ellos encontramos tiene algo de melancólico. Pues la melancolía sólo es mórbida cuando ocupa demasiado espacio en la vida; pero es igualmente mórbida una vida que la excluya totalmente.[54]

Así, después de todo, Durkheim fue capaz de aceptar que, entre los fenómenos patogénicos naturales y la morbidez social, había un espacio donde la tristeza, la melancolía y la muerte deseada ocupan un lugar, tal vez como el rescate que es necesario pagar a la civilización moderna. O más bien –habría pensado Weber si se hubiese ocupado del problema– como un espacio donde se trenzan las afinidades electivas entre el es-

[53] *Ibid*, p. 365-366.
[54] *Ibid*, p. 419.

píritu capitalista y los himnos de la noche oscura que algunos como Novalis fueron capaces de escuchar aún en el fragor de la Ilustración.

En la novela de Goethe las afinidades electivas llevan a la dulce Ottilie hacia el lento suicidio provocado por una especie de anorexia erótica. Su autoinmolación es sin duda una forma romántica de escapar del profundo tedio que invade la civilización y un signo del malestar que acompaña el espíritu del capitalismo. La sensata Charlotte, que no cree mucho en las afinidades electivas, ve las cosas a la manera dura en que le hubiera gustado a Durkheim:

> Mientras la vida nos arrastra hacia delante..., creemos que actuamos movidos por nuestro propio impulso; creemos que elegimos nuestra actividad y nuestras aficiones, pero la verdad es que, si vamos a mirarlo de más cerca, no son más que los designios y las tendencias de la época lo que nos vemos obligados a ejecutar.[55]

Lejos de esta dureza, Weber tenía razón en invocar la validez sociológica de las afinidades electivas, pues se percataba de que era necesario dejar un lugar importante a la libertad en el seno de tendencias sociales que parecían estrangularla. Pero no comprendió que la melancolía, como en el famoso grabado de Munch de 1893, es también un grito libertario.

* * *

Al joven Max Weber, según explica en una carta a su novia en 1887, le parecía que la exagerada adoración de Goethe estropeaba el gusto de la gente por otros grandes autores, como Schiller. En especial, pensaba que Goethe había sido incapaz

[55] *Las afinidades electivas*, p. 238.

de percibir la vileza si esta aparecía cubierta de sentimientos hermosos, y ponía como ejemplo precisamente *Las afinidades electivas*. Goethe, creía Weber, sólo comprendía la maldad si aparecía al mismo tiempo como fealdad.[56] La belleza del amor prohibido escondía lo que para el sociólogo era una vileza. Mucho tiempo después, poco antes de su muerte, Weber seguía preocupado por la disociación entre los valores éticos y los estéticos. En su notable conferencia sobre "La ciencia como vocación", de 1919, volvió sobre el problema: "Sabemos que algo puede ser bello, no sólo aunque no sea bueno, sino justamente por aquello por lo que no lo es. Lo hemos vuelto a saber con Nietzsche y, además, lo hemos visto realizado en *Las flores del mal*, como Baudelaire tituló su libro de poemas". También destacaba el hecho de que algo puede ser sagrado no sólo aunque no sea bello, sino *porque* no lo es y *en la medida* en que no lo es. Según Weber es completamente imposible reconocer científicamente un sistema de valores como más verdadero que otro por sus manifestaciones estéticas, religiosas o éticas: "algo puede ser verdadero aunque no sea ni bello, ni sagrado, ni bueno". Inspirado en una idea de Mill, afirma tajantemente que, fuera de la pura *empiría*, la batalla entre los dioses de los diferentes sistemas de valores no tiene ninguna solución posible. ¿Son mejores los ideales que emanan de las flores de Baudelaire que los valores de la ciencia kantiana? ¿Es más valiosa la cultura francesa que la alemana? ¿Es más acertada la vida ética puritana que el hedonismo pagano de los anarquistas de Ascona? Cada individuo ha de decidir quién es *para él* Dios y quién el demonio.[57] Las diversas teologías positivas pretenden que el mundo ha de tener un sentido, pero suelen tarde o tem-

[56] Carta citada por Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, p. 183.

[57] Max Weber, "La ciencia como vocación", en *El político y el científico*, trad. F. Rubio Llorente, Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 216-217.

prano aceptar la máxima de san Agustín: "lo creo, porque es absurdo" (*credo non quod, sed quia absurdum est*). Para Weber este es un "sacrificio del intelecto" al que llega el hombre realmente religioso.[58] Por ello, como ha dicho Diggins, Weber puede ser considerado como el Herman Melville de la ciencia social, como el primer sociólogo en comprender que el universo no tiene verdadero sentido.[59]

Me gustaría considerar el extremo relativismo de Weber como una manera de afirmar la libertad del hombre. Si no hay ninguna forma científica para decidir la certeza de los diferentes sistemas de valores, y si ni siquiera las manifestaciones estéticas pueden indicarnos el camino –ya que la belleza puede emanar del mal y la fealdad de los espacios sacros–, entonces no hay otro remedio que realizar un acto supremo de libertad para decidir ante cuál de los dioses (o los demonios) hay que sacrificar el intelecto. Esta trágica paradoja no es ajena a la densa melancolía que permea a la modernidad: la libertad se convierte en un camino hacia el absurdo. Este es el *spleen* del capitalismo: la sociedad industrial siente una poderosa afinidad electiva hacia la melancolía. Max Weber no lo vio así: pero lo sufrió. Si hubiese acudido a su admirado Schiller, habría encontrado una inquietante asociación entre la exaltación de la libertad y la melancolía, un entusiasmo preñado de romanticismo y que anuncia las paradojas de la modernidad. Aunque en el gran dramaturgo no hay, de ninguna manera, un sacrificio del intelecto.

Schiller retoma las ideas kantianas sobre lo sublime para explicar que se trata de un sentimiento mixto: "Es un compuesto de melancolía, que en su máxima expresión se manifiesta como un estremecimiento, y de alegría, que puede elevarse al éxtasis... Esta combinación de dos percepciones contradictorias en un solo sentimiento demuestra de manera irrefutable nuestra independencia moral".[60] Los objetos naturales, piensa Schiller, no pueden relacionarse con nosotros en dos formas opuestas y distintas: por lo tanto somos los humanos quienes nos relacionamos con los objetos uniendo dos naturalezas diametralmente opuestas. Esto demuestra que gozamos de una grandiosa libertad demoníaca.[61] Como ha señalado Isaiah Berlin, Schiller rechaza la solución kantiana, pues le parece que si bien la voluntad en Kant nos libera de las leyes naturales, nos conduce por un estrecho camino que lleva a un inexorable mundo calvinista donde el hombre sólo es libre para cumplir con su deber.[62] Por eso los héroes de las tragedias de Schiller pueden ser abominables e incluso satánicos, pero al mismo tiempo encarnan verdades esenciales. En estos héroes se puede comprobar, como quería Weber, que algo puede ser válido, aunque no sea hermoso, sagrado o bueno.

El éxtasis melancólico de Schiller permite descubrir la sublime libertad de los hombres. El *spleen* moderno también empuja a los hombres hacia la libertad, pero es una libertad que los invita a sacrificar su inteligencia ante el altar de los ideales. Lo expresó en forma estremecedora Baudelaire en aquella parte titulada "*Spleen* e ideal" de *Las flores del mal*. Ante el horrendo tedio que engendra beldades de viñeta y de hospital, Baudelaire halla la flor de su rojo ideal en el alma criminal de lady Macbeth o en la pose extraña de la Noche creada por Miguel Ángel.[63] Parafraseando a Weber, tendríamos aquí un sacrificio

---

[58] Ibid., p. 228.

[59] John Patrick Diggins, *Max Weber: Politics and the Spirit of Tragedy*, Nueva York: Basic Books, 1996, p. 274.

[60] Friedrich von Schiller, "On the Sublime", en *Two Essays*, trad. Julius A. Elias, Nueva York: Frederick Ungar, 1966, p. 198.

[61] Ibid., p. 203.

[62] Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 81.

[63] Charles Baudelaire, "L'idéal", *Les fleurs du mal*, XVIII.

propio de las teologías negativas que proponen acercarse a lo sagrado a través de una negación del mundo y aún de la misma divinidad, que es descrita como un vacío, como una especie de nada.

Es imposible, piensa Weber, encontrar una manera racional de escoger entre los diversos ideales, entre los distintos sistemas, entre los dioses que pelean entre sí. Sin embargo, como si intuyera que su radical relativismo conduce directamente a una devastadora angustia ante el absurdo acto de elegir, Weber introduce subrepticiamente la vieja tabla de salvación calvinista: "Sobre estos dioses y su eterna contienda decide el destino, no una «ciencia»". Y el "destino" de nuestro tiempo es nada menos que el abandono del grandioso *pathos* de la ética cristiana, la desaparición en la vida pública de los "valores últimos y más sublimes" y su retiro a los espacios de la mística ultraterrena o de la fraternidad de las relaciones inmediatas entre los individuos.[64] Es el advenimiento del politeísmo pagano. De esta manera, es el "destino" el que inexorablemente conduce al desencanto, lo cual mitigaría un poco la angustia del hombre moderno, que podría así aceptar el carácter superfluo de sus decisiones y sus elecciones, en la esperanza de que una fuerza que lo rebasa totalmente –el hado de la historia– lo rescate de la jaula de hierro. El peligro es que la jaula se convierta en una cultura unificada por el *aquí-y-ahora*, en una cultura encerrada en la *circunstancia*, sin escapatoria hacia un mundo ilimitado y libre: pues fuera de la jaula... hay otras jaulas. El fatídico retorno al politeísmo al que se refiere Weber es la fragmentación del mundo en muchas jaulas. Nos queda la esperanza de que sus puertas estén abiertas o, al menos, si están cerradas, de que las llaves no estén irremediablemente perdidas. En realidad, en su conferencia de 1919 Weber sólo en-

[64] Max Weber, "La ciencia como vocación", *op. cit.*, p. 218.

cuentra tres salidas, que conducen a otras tantas jaulas: acogerse al seno de las viejas iglesias, iniciar un viaje místico extramundano o recluirse en el más estrecho círculo comunitario.[65] Supongo que estas tres jaulas pudieron estar asociadas simbólicamente, en su imaginación, a las opciones representadas respectivamente por su madre –a la que idolatraba–, la poesía de Rilke –a quien consideraba un místico– y la lucha de Otto Gross –que le repugnaba–. Un signo de que los grandes valores habían abandonado los espacios públicos es que, según Weber, las mejores expresiones estéticas se producían ahora como arte íntimo y ya no en sus formas monumentales.

Los grandes monumentos espirituales van desapareciendo. Weber ve a su alrededor un mundo quebrado, donde predomina la disociación: no hay correspondencias entre la belleza, el placer, la bondad, la razón y lo sagrado. El mundo va perdiendo la magia que lo envolvía, se produce un desencantamiento, según la expresión de Schiller que gusta a Weber, y el espíritu capitalista se desvanece para dar lugar al *spleen* del capitalismo: "Esta vida es un hospital en el que cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama", escribe Baudelaire en un poema que lleva un título significativo en inglés, tomado de Edgar Allan Poe, "*Anywhere out of the world*", y que parece una verdadera declaración de guerra contra la razón ascética intramundana propia de la ética puritana.[66] El alma del poeta le grita al final que quiere ir a cualquier parte, no sólo cambiar de cama (o de jaula), ¡con tal de que sea fuera de este mundo!

[65] Ibid., pp. 229-230.

[66] "*Cette vie est un hôpital où chaque malade est posédé du désir de changer de lit*". "Anywhere out of the world", *Le spleen de Paris*, XLVIII, esta traducción y las que siguen son de Margarita Michelena, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 48.

Weber, lo mismo que Kant en su campo, sintió la presencia de un mundo más allá de las fronteras del orden económico racional, un territorio ignoto e incognoscible para el espíritu capitalista, pero al mismo tiempo peligrosamente cercano e íntimo; y además sufrió el vértigo ante el caos abismal de un mundo pagano enfermo, preñado de placeres y dolores completamente ajenos a la racionalidad de la cultura burguesa. Al igual que en Kant, la poderosa atracción de ese terreno místico dejó huellas en su obra, pero casi siempre logró mantener cerradas las puertas que comunicaban con lo que el filósofo de Königsberg calificó como un reino de las sombras y un paraíso de los fantastas. Temía que los placeres estéticos y mundanos lo condujesen a los dominios de éticas paganas disolventes y subversivas. No confiaba ya, como Kant o Schiller, en que la exploración de lo sublime pudiese ayudarle a entender ese hospital en que se convertía el mundo. Ante él la melancolía sublime y sagrada se estaba transformando en un tedio monstruoso y pagano. Para entender el nuevo desorden politeísta que avanzaba, gracias al desencanto racionalizador, la idea de usar la metáfora de las afinidades electivas era muy buena. ¿Cómo enfrentar el caos de los vínculos entre el placer y la melancolía, entre las bondades y los dolores, entre lo sagrado y la fealdad, entre lo maligno y lo bello, entre la razón y la secularización? La sociedad moderna, enredada en esa maraña desordenada de "correlaciones", no se somete a un destino aciago sino más bien a los volubles ritmos de las afinidades electivas.

Las afinidades electivas tejen una inmensa red social cuya construcción no está predeterminada, no obedece a un modelo o plan, ni se dirige fatalmente a un fin escrito en las tablas del destino. Y sin embargo, el resultado del anudamiento de una infinidad de afinidades electivas no es un conjunto caótico sino una configuración sociocultural coherente y organizada. Una

de estas configuraciones fue reconocida por Weber como el "espíritu del capitalismo". Aunque podamos hallar muchas lagunas y defectos en su explicación, debemos reconocer que se trata de un gran hallazgo sociológico realizado mediante el uso creativo de la metáfora de las afinidades electivas propuesta por Goethe. Yo preferiría hablar de afinidades selectivas: el ligero cambio nos acerca a las nociones biológicas modernas sobre la evolución basada en un proceso de selección natural de los caracteres más funcionales o aptos. De esta manera, la metáfora de las afinidades selectivas nos ayuda no sólo a entender la construcción de texturas sociales, sino también a plantearnos problemas genéticos sobre su origen y desarrollo.

Max Weber generalmente huía de las explicaciones causales genéticas que pudiesen introducir una búsqueda de leyes sociológicas o históricas. Su obra *Economía y sociedad*, por ejemplo, está dominada por una obsesión clasificatoria que lo lleva a presentar largas secuencias o listas de definiciones conceptuales de tipos y categorías. Su furor taxonómico lo llevó a elaborar descripciones muy agudas de ciertos tipos de orden social, de dominación o de comunidad, que nos han quedado como modelos conceptuales ejemplares y estimulantes. Las conexiones y las regularidades son aceptadas, en general, sólo como la expresión de probabilidades estadísticas. La obsesión tipológica, no obstante, lo enfrenta constantemente al problema de las conexiones históricas y genealógicas, pues todo sistema efectivo de clasificación –como ha mostrado Patrick Tort– contiene en sí mismo las condiciones de su propia subversión. Ello se debe a que en el mismo acto tipológico o clasificatorio se halla inscrito un principio genealógico.[67] Un ejemplo bastará para ilustrar el punto. Para Weber existen solamente tres tipos puros de dominación legítima: la racional, la tradicional y la caris-

[67] Patrick Tort, *La raison classificatoire*, París: Aubier, 1989, p. 539.

mática. Su punto de vista analítico es el tipo más moderno, representado por las expresiones occidentales, burocráticas, profesionalizadas y formalistas de dominación. El contraste con las formas tradicionales y carismáticas contiene una pregunta enmudecida pero que se halla implícita entre líneas: ¿cuáles son las conexiones genéticas e históricas entre los tipos? En realidad, ya sabemos la respuesta, que aparece en forma explícita en *La ética protestante* o en la conferencia sobre la ciencia como vocación: el destino final encarna en el tipo racional y burocrático de dominación. En la genealogía de la dominación capitalista, sin embargo, hay también algo que la rígida tipología no permite ver: una luz negra que emana de fuentes antiguas y paganas.

La legitimidad de la dominación moderna no descansa únicamente en una racionalidad formal, sino también en las bases irracionales del *spleen* capitalista. El capitalismo moderno, paradójicamente, no puede funcionar sin el aura melancólica que rodea las obsesivas y con frecuencia frustradas búsquedas en pos de placeres artísticos, sensuales y morales, impulsadas por el romanticismo, continuadas por los modernistas y exaltadas por las grandes corrientes culturales contramundanas de principios del siglo XX.

* * *

Max Weber, como dije, no alcanzó a vislumbrar la enorme trascendencia del espíritu esteticista y hedonista que se desplegaba ante sus ojos. Tampoco comprendió la importancia de la melancolía en el surgimiento del espíritu moderno, a pesar de que la atroz enfermedad lo perturbó intensamente. Sin embargo, podemos reconocer que su metáfora de la concha de acero se refiere a un hombre atrapado en el mundo mecánico dominado por las condiciones técnicas de la producción, por

el afán de lucro, las pasiones seculares, la petulancia convulsiva y que ha perdido el espíritu ascético. Este hombre moderno, encerrado en una coraza de hierro, no es tan diferente al hombre que vive en la oscuridad del pecado, en su jaula, al que se refería Bunyan. Los dos han pecado al rendirse ante las fuerzas mundanas y abandonar los antiguos ideales y creencias.

Para escapar de la depresión más profunda, de cuya amenaza siempre fue muy consciente, Weber solía aplicar una eficaz fórmula ascética. Como él mismo lo cuenta en una carta a su esposa, escrita durante los primeros años de su matrimonio, logró evitar la depresión "porque trabajé constantemente y así no les di descanso a mi sistema nervioso ni a mi cerebro".[68] Al igual que los fieles puritanos, trabajaba tenazmente en sus productivas tareas mundanas para escapar de la ansiedad melancólica. Pero la fórmula resultó inútil y en 1898, cuando tenía apenas treinta y cuatro años, Max Weber cayó presa de una profunda melancolía. Sufrió un colapso nervioso, lloraba con frecuencia, no podía trabajar, se refugiaba en la soledad y lo agotaba el insomnio.[69] Nunca se recuperó plenamente.

Al afirmar que Max Weber sufrió una devastadora melancolía no quiero hacer una autopsia psiquiátrica retrospectiva. Hace mucho Hans Gerth y C. Wright Mills invitaron a practicar una anatomía psicoanalítica del gran sociólogo, cuando sugirieron una relación entre su confrontación con el padre, el hedonista egocéntrico que aplastaba a la madre ascética, y la culpa posterior del hijo que había rechazado al progenitor poco antes de su muerte. La enfermedad mental de Weber sería una consecuencia del peso de la culpa en un contexto edípico, aunque también se señaló la existencia de factores hereditarios y de una "afección cons-

[68] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, p. 217.

[69] Ibid., p 248.

titucional".[70] En la misma línea psicoanalítica freudiana Arthur Mitzman ha escrito un libro memorable y estimulante.[71] Pero a mí me interesa situar la melancolía de Weber en su contexto histórico, con el objeto de examinar, a partir de la experiencia cultural de la época, las relaciones entre la enfermedad psíquica y el espíritu del capitalismo. Para hacer un primer diagnóstico, acudiré a la ayuda de Baudelaire y de dos psiquiatras.

Max Weber leyó un libro de Charles Baudelaire que sin duda debió hacerle pensar en sus propios males: *El* spleen *de París*. El poeta francés describió allí en forma inquietante las correspondencias entre la modernidad y la melancolía, entre la vida capitalista y el tedio, entre la ciudad industrial en expansión y el *spleen*. No es un azar que, de los poemas en prosa que componen *El* spleen *de París*, Weber citase en *Economía y sociedad* precisamente el que se refiere a las multitudes:

> Lo que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy restringido y muy débil comparado con esa inefable orgía, con esa santa prostitución del alma que se da toda entera, poesía y caridad, a lo imprevisto que se muestra, al desconocido que pasa.[72]

Weber, que seguramente sufrió las tentaciones de esta "santa prostitución del alma", la interpreta como una peculiar huida mística que implica una entrega amorosa sin un objetivo racional, motivado por la entrega misma. El amor por el amor

[70] *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. por Hans Gerth y C. Wright Mills, Nueva York, Free Press, 1949, pp. 28ss.

[71] Arthur Mitzman, *La jaula de hierro: una interpretación histórica de Max Weber*.

[72] "Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe". "Las multitudes" (*Les foules*), *El* spleen *de París* XII.

mismo es una forma mística de caridad opuesta a la caridad racional y organizada de la religiosidad ascética.[73] Pero Baudelaire exalta al hombre capaz de sumergirse en la multitud y de embriagarse en una comunión erótica con la masa moderna que pulula por el mundo: "Quien no sabe poblar su soledad no sabe tampoco estar solo entre una muchedumbre afanosa".[74]

Max Weber no fue capaz de poblar su soledad ni de estar solo en la multitud. Cuando cayó enfermo, su soledad resultó impenetrable pero no logró defender su alma de la mirada pública. No tuvo más remedio que huir, buscar en las montañas, en la campiña y en los países del sur una tranquilidad efímera. Weber sufrió la enfermedad que describe Baudelaire: el *spleen*, la antigua melancolía hipocondríaca que adoptaba las formas más modernas. En uno de los poemas en prosa, "El jugador generoso", Baudelaire ofrece un remedio para curar el *spleen*: un pacto con Satán. El demonio, por boca de Baudelaire, parece hablarle a Weber y brindarle "la posibilidad de aliviar y vencer, durante toda tu vida, esa extraña enfermedad del Tedio que es el origen de todos tus males y todos tus míseros progresos". A cambio de su alma, Satán otorga inmensos beneficios mundanos, todo lo que un espíritu capitalista moderno podría desear:

> reinarás sobre tus vulgares semejantes; tendrás halagos y hasta admiración; la plata, el oro, los diamantes, los placeres frenéticos, vendrán a buscarte suplicándote que los aceptes, sin que hagas ningún esfuerzo por ganarlos.[75]

[73] *Economía y sociedad*, I, p. 461.

[74] "Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait non plus être seul dans une foule affairée", "Las multitudes" (*Les foules*), *El* spleen *de París* XII, p. 47.

[75] "...la possibilité de soulager et de vaincre, pendant toute votre vie, cette bizarre affection de l'Ennui, qui est la source de toutes vos maladies et de tous vos misérables progrès [...] vous régnerez sur vos vulgaires semblables; vous serez fourni de flatterieset même d'adorations; l'argent, l'or, les diamants,

El temperamento ascético y puritano de Weber debió sufrir un estremecimiento de horror ante estas líneas diabólicas que ofrecen a su lector un remedio para la cruel enfermedad, un antídoto contra ese monstruo infame y venenoso cuya identidad revela desde el principio en *Las flores del mal*: "*C'est l'Ennui!*", y advierte: "Tú conoces, lector, a este monstruo delicado, ¡hipócrita lector, mi semejante, mi hermano!" Satán le explica al jugador que ha perdido su alma que para aliviar el tedio, el *ennui*, "cambiarás de patria y de comarca tan a menudo como tu fantasía te lo ordene; te embriagarás de voluptuosidades sin fatiga en los países encantadores donde siempre hace calor y las mujeres huelen como las flores".

Nada de eso esperaba a Max Weber. El *spleen* lo llevó a la situación más deplorable: prácticamente no podía hablar, leer, escribir, caminar o dormir. Fue presa de una gran irritabilidad, y su parálisis intelectual se combinaba con arranques de ira e impaciencia. Como cuenta su esposa, Marianne, deseaba irse a otro mundo, lejos, y más que nada quería dejar de "jugar al profesor".[76] Al comienzo de su derrumbe, en el verano de 1898, el médico le ordenó hidroterapia y le recomendó una estancia en un atiborrado y ruidoso sanatorio a la orilla del lago Constanza, donde hacía ejercicios físicos y aceptaba con paciencia los tratamientos. Aunque pareció mejorar al comienzo, un año después le fallaron todas las funciones mentales y cayó en un estado tal de postración que tuvo que ser internado en una clínica para enfermos mentales en Urach, en los Alpes suabos. Weber redactó para un psiquiatra un texto en el que describía con detalle su dolencia; este documento, escrito en algún momento antes de la Primera Guerra Mundial, fue custodiado durante un tiempo por Karl Jaspers, quien elogió la objetividad de las descripciones y la claridad del autodiagnóstico. El texto de Weber aparentemente fue destruido por su esposa en 1945.[77] Jaspers, el gran filósofo y psiquiatra, dijo que el manuscrito perdido podía ser considerado como un clásico en su género, por su sinceridad y minuciosidad. De hecho, el propio Karl Jaspers nos ha dejado esbozos de un diagnóstico de la enfermedad mental de su amigo Max Weber. En un ensayo de 1932 sobre el sociólogo, Jaspers muy brevemente se refiere a la "neurosis" de Weber.[78] En unas notas manuscritas para una conferencia (de 1960-1961) Jaspers sugiere que la enfermedad de Weber ayudó a elevar e iluminar su conocimiento; asegura que el disturbio mental tenía causas internas y constitucionales, pero que se trataba de "una enfermedad neurológica físicamente vital, no orgánica, sino de una enfermedad curable y funcional con fluctuaciones incalculables" Se pregunta si el conocimiento conlleva la enfermedad, y sugiere una comparación con Kierkegaard, Nietzsche y Hölderlin.[79] Unos años después, en una carta a Hannah Arendt del 29 de abril de 1966 retoma la comparación con la enfermedad de Nietzsche y Kierkegaard para explicar las diferencias. Weber no era un genio como ellos, y su enfermedad no era ni parálisis ni esquizofrenia, sino algo hasta ahora imposible de diagnosticar. En su vida hubo fases elementales, en cierta forma basadas en lo biológico: la más elevada capacidad para el trabajo y el conocimiento, seguida

les palais féeriques, viendront vous chercher et vous prieront de les accepter, sans que vous ayez fait un effort pour les gagner". "El jugador generoso" (*Le joueur généreux*), *El spleen de París* XXIX, p. 110.

[76] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, p. 270.

[77] Arthur Mitzman, *La jaula de hierro*, pp. 144 y 249.

[78] Karl Jaspers, "Max Weber: Policitian, Scientist, Philosopher (1932)", en Karl Jaspers, *On Max Weber*, p. 36.

[79] Karl Jaspers, "Max Weber: Concluding Characterization (1960-1961)", en el citado libro *On Max Weber*, p. 156. El original se encuentra en *Die grossen Philosophen Nachlass* de K. Jaspers, editado por Hans Saner, Munich: R. Riper & Co. Verlag, 1981, vol 1, pp. 641-651.

del colapso en el que ya no podía leer más. Durante el último año de su vida estaba en un estado mental «maníaco» pero completamente disciplinado, como lo vimos en Heidelberg dos meses antes de su muerte en ocasión de su última visita... Su sufrimiento parecía inconmensurable. Si hubiese vivido, probablemente habría caído nuevamente en un colapso.[80]

Un año después de haber escrito esta carta a Arendt, Jaspers se enteró por Else Jaffé de que su amigo había mentido y ocultado su relación amorosa con ella; esta noticia lo lastimó profundamente y quiso revisar su evaluación de Max Weber, pero ya no encontró tiempo para ello. En su carta a Else preguntó: "¿Qué pasa con un hombre para quien la verdad está por encima de todo?"[81] Lo que sucede es que, como dice John Dreijmanis usando una frase de Nietzsche, Max Weber era "humano, demasiado humano".[82]

Podemos suponer que el diagnóstico perdido que hiciera Weber de su propia enfermedad seguramente estuvo influido por sus lecturas, y me permito suponer que usó más a Emil Kräpelin que a Sigmund Freud. Weber se interesó mucho por la obra de Kräpelin, el psiquiatra más influyente de su época, y a quien seguramente conoció personalmente en Heidelberg. Lo leyó con atención cuando se aplicó a una investigación sobre la psicofísica del mundo industrial en 1908, pues quería utilizar las aportaciones psicológicas tanto en su estudio sobre los tejedores en las fábricas textiles como en la sociología de los fe-

[80] Hannah Arendt/Karl Jaspers, *Briefwechsel 1926-1969*, ed. Lotte Köhler y Hans Saner, Munich: R. Riper & Co. Verlag, 1985, pp. 671-73. Citada en K. Jaspers On Max Weber, pp. 186-187.

[81] Esta pregunta no aparece en la versión impresa, pero fue proporcionada a John Dreijmanis por Eduard Baumgarten, sobrino de Weber, en una carta del 1° de abril de 1978. "Introduction" a Karl Jaspers, *On Max Weber*, p. xx.

[82] Ibid., p. xxiv.

nómenos de masas.[83] Es muy posible que Weber se haya interesado también en aplicar a su propia situación personal el famoso tratado de psiquiatría de Kräpelin, que fue creciendo en sucesivas ediciones, hasta cristalizar (a partir de la edición de 1899) en su influyente teoría sobre la enfermedad maniaco-depresiva como un solo complejo morboso, que abarcaba diversos estados. ¿Cómo habría diagnosticado el doctor Kräpelin los disturbios psíquicos de Weber? Si partimos de las breves sugerencias de Jaspers, podemos suponer que, después de descartar la paranoia y la demencia precoz o esquizofrenia, habría encontrado una psicosis maniaco-depresiva. El interés y la originalidad de la definición de Kräpelin radican en que consideró una gran variedad de desórdenes melancólicos y maníacos como parte de una sola enfermedad. Sin embargo, Kräpelin dividió la enfermedad en tres grandes grupos: los estados maníacos, los depresivos y los mixtos. En el caso de Weber habría descartado las formas extremas, como la manía delirante, la melancolía paranoica o el estupor maníaco, y habría hablado, me atrevo a suponer, de un estado depresivo que denominó *melancholia simplex*, acompañado de caídas ocasionales en algunos estados mixtos más graves. La melancolía simple es definida por Kräpelin como una inhibición psíquica sin alucinaciones ni delusiones muy marcadas:

> Pensar es difícil para el paciente, siente un desorden que él describe con muy variadas frases. No puede reunir sus pensamientos ni coordinarse; sus pensamientos están como paralizados, están inmóviles. Siente su cabeza pesada, se siente muy estúpido y confuso, como si tuviera una tabla enfrente. Ya no es capaz de percibir o seguir el hilo de los pensamientos de un libro o de una conversación, se siente fatigado, enervado, distraído, vacío interiormente; ca-

[83] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, p. 328.

rece de memoria, ha perdido el control de los conocimientos antes familiares, tiene que detenerse mucho tiempo ante cosas simples, calcula mal, hace afirmaciones contradictorias, no encuentra las palabras, no puede construir correctamente oraciones. Al mismo tiempo, se escuchan quejas de que el paciente debe meditar demasiado, que le llegan constantemente pensamientos frescos, que tiene demasiadas cosas en la cabeza, que no encuentra descanso, que está confuso.[84]

El doctor Kräpelin habría pensado que en otros momentos Weber era presa de una cierta hipomanía, llamada por los franceses "folie raisonnante", caracterizada por incrementos de la actividad psíquica, excitación, exaltación, aumento de la capacidad de trabajo y buen humor. Una exuberancia traiciona la condición morbosa, que lleva a irritabilidad emocional e insatisfacción.[85]

La psicosis maniaco-depresiva era considerada por Kräpelin como una enfermedad independiente de influencias externas y cuya causa profunda es un estado mórbido permanente, que no desaparece en los intervalos entre ataques. A diferencia del *spleen* de Baudelaire, aquí no hay posibilidad de acudir en ayuda del demonio. Kräpelin define cuatro "estados fundamentales" que describe como "temperamentos": depresivo, maníaco, irritable y ciclotímico. Weber seguramente hubiera sido clasificado como sumido en un temperamento irritable, una condición morbosa profunda e inexorable, que sólo podía ser mitigada pero jamás curada. La esposa de Weber menciona la hidroterapia y el uso de un sedante, el trional, que también es

[84] Uso la traducción inglesa de porciones de la octava edición (1909-1915) de la *Psychiatrie*: *Manic-Depresive Insanity and Paranoia*, Edinburgo: Livingstone, 1921, p. 75.

[85] Ibid., p. 54.

recomendado por Kräpelin, junto con otros (veronal, luminal, paraldehido). Sugiere altas dosis de bromuro (de doce a quince gramos diarios), hipnóticos, alejamiento de estímulos emocionales, baños nocturnos con ducha fría, opio, descanso en cama, dieta de alimentos de fácil digestión y hospitalización.[86]

Pero la melancolía de Weber, como los estragos del pecado original, no podía ser erradicada: sólo podía ser aliviada. Kräpelin destaca las tensiones religiosas que sufren los maniaco-depresivos, algunos de los cuales creen "que todo está encantado" y sienten la influencia del demonio y el peso de la culpa. En la descripción de Kräpelin resuenan los ecos puritanos del siglo XVII:

> El paciente es un gran pecador, ya no puede rezar, ha olvidado los diez mandamientos, el credo, la bendición. Ha perdido la eterna bienaventuranza, ha cometido pecado contra el Espíritu Santo, ha traficado con las cosas divinas, no ha ofrecido suficientes cirios. Ha cometido apostasía contra el Señor, Satán lo controla con fuerza, debe hacer penitencia.[87]

Karl Jaspers, el amigo y admirador de Weber, también aludió a los sentimientos de pecado característicos de lo que llamó *depresión pura*. No sé si ello es aplicable a la enfermedad de Weber, pero sin duda tiene una relación, como he señalado, con el sentido de culpa exacerbado de los puritanos. Por otro lado, es interesante señalar que Jaspers, en su voluminosa *Psicopatología general*, usa la teoría weberiana de los tipos ideales para describir la contraposición entre manía y depresión. Ya lo he citado refiriéndose al estado maníaco, aunque disciplinado, de su amigo al final de sus días. Los colapsos depresi-

[86] Ibid., pp. 202-206.

[87] Ibid., p. 82.

vos de Weber podrían describirse, tal vez, con las palabras de Jaspers referidas al tipo ideal de la depresión:

> Su núcleo lo constituye una tristeza tan profunda como inmotivada... Todos los movimientos instintivos están inhibidos, el enfermo no tiene placer para nada... Siente el profundo disgusto como sensación en el cuerpo y en el pecho... Su profunda tristeza le hace aparecer el mundo gris, indiferente y desconsolado. De todo lo que ven y sienten estos enfermos extraen lo desfavorable, lo desdichado.[88]

Durante toda su vida Weber fue acosado por la melancolía, aunque nunca perdió el empeño y la lucidez que lo caracterizaron. Sea como sublime *spleen* baudelairiano o como prosaica depresión kräpelinesca, nunca dejó de sentir el influjo del humor negro. El intenso trabajo lo llegaba a perturbar, pero él insistió en retornar a sus severos hábitos intelectuales. En 1920, el último año de su vida, su hermana Lili se suicidó y dejó cuatro niños huérfanos que los Weber decidieron adoptar. Pero la combinación de las emociones por la súbitamente adquirida paternidad con la intensidad de sus esfuerzos intelectuales le produjeron, una vez más, un gran agotamiento nervioso. Weber confesó a unos amigos, que se alarmaron por su apariencia, que "la máquina ya no quiere trabajar", que se había tendido en un sofá, incapaz de trabajar, y que sólo lo embargaban pensamientos de muerte. Su esposa estaba ausente, pero su amiga Else Jaffé lo había consolado; al presentir el asedio profundo de la melancolía, ella le comentó: "Fue como si una mano helada te hubiera tocado". Él contestó muy serio: "Sí, Else, así fue".

[88] La primera edición de la *Allgemeine Psychopathologie* es de 1913. La cita proviene de la quinta edición ampliada de 1946, traducida por R. O. Saudibet y D. A. Santillán: *Psicopatología general*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 663.

Seguramente fue la mano fría del ángel de la melancolía. La esposa de Weber, que consigna esta conversación, inmediatamente después describe una extraña escena romántica donde su esposo en una noche de luna, sentado a orillas del Isar, contempla la rápida sucesión de las olas y dice suavemente: "Sí, así es; una sigue pronto a otra, pero la corriente siempre es la misma". Marianne Weber agrega con tierna tristeza: "No sus palabras, sino su tono de voz sugirieron que por un momento se le habían revelado algunos de los secretos últimos".[89] ¿Pensó que la corriente eterna es tan temible como el *spleen*?

Pocas semanas después, en junio de 1920, la ola de una neumonía fulminante hundió a Max Weber para siempre en la corriente.

[89] Marianne Weber, *Biografía de Max Weber*, pp. 623-624.

III. El duelo de los ángeles: Benjamin y el tedio

Los ángeles (se dice) no saben muchas veces si andan
entre vivos o muertos. La corriente eterna pasa
entre los dos reinos, arrastra todas las edades consigo
y su rumor las cubre.

Los muertos prematuros, al fin, ya no nos necesitan.
Uno pierde la costumbre de las cosas terrenales, tan suavemente,
como del seno materno nos apartamos al crecer. Pero nosotros,
que necesitamos de tan grandes misterios, nosotros para quienes
el bienaventurado progreso tantas veces nace del duelo,
¿podríamos vivir sin ellos?

Rainer Maria Rilke, *Primera elegía de Duino.*[1]

El ligero aleteo de una mariposa en los Pirineos –piensan los meteorólogos interesados en la teoría del caos– puede desencadenar una sucesión de efectos tal que acaba provocando, mucho tiempo después, una tormenta sobre el río Main. Podríamos imaginar también que el parpadeo de algún profesor en Frankfurt al leer un texto difícil abre paso a una cadena de acontecimientos que termina, quince años después, en el suicidio de un filósofo en los Pirineos. A Walter Benjamin, el filósofo alemán que se quitó la vida en los Pirineos, le habría sin duda atraído esta idea. Y le habría atraído porque estaba

[1] Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter / Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung / reisst durch beide Bereiche alle Alter / immer mit sich und übertönt sie in beiden. // Schliesslich brauchen sie uns nicht mehr, die Früheentrückten, / man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten / milde der Mutter entwächst. Aber wir, die so grosse / Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft / seliger Fortschritt entspringt –: *könnten* wir sein ohne sie? Mi versión.

profundamente interesado por los problemas del destino y de la predicción del devenir. En cierta ocasión, en 1918, Benjamin le declaró enfáticamente a su amigo Gershom Scholem: "Una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la posibilidad de adivinar el futuro a partir de los posos de café, no puede ser una filosofía auténtica".[2] Esta afirmación se ubica en el contexto del *Programa de una filosofía futura*, un texto donde Benjamin pretende expandir la noción kantiana de experiencia a tal punto que incluya la ciencia, la metafísica y la religión. Por extensión, le observó Gershom Scholem, habría que incluir también las disciplinas mánticas.

Unos años después, en 1925, Walter Benjamin terminó el manuscrito de su famoso estudio sobre el drama barroco alemán. Quiso presentarlo como tesis de *Habilitation* en la Universidad de Frankfurt, para ingresar formalmente en la academia universitaria. El profesor Franz Schultz, que le había dado esperanzas, fue el primero que parpadeó ante el texto de Benjamin, y decidió transferirlo al área de estética. El profesor Schultz, una mediocridad intelectualmente insignificante, según lo calificó Benjamin en una carta,[3] tuvo miedo de que el inquieto estudiante berlinés le hiciera sombra. La tesis de Benjamin fue enviada al profesor Hans Cornelius, un filósofo que pasó, para su desgracia, a los anales de la filosofía porque Lenin se burló de él en *Materialismo y empiriocriticismo* (1909) y lo calificó, acaso injustamente, de "gendarme con cátedra".[4] El profesor Cornelius parpadeó ante un escrito que, según dijo, no comprendía. Ante la situación, le pidió a Benjamin un resumen y se lo envió para dictamen a su asistente, el doctor Max Horkheimer. Seguramente también parpadeó y contestó que tampoco era capaz de entender la exposición de Benjamin.[5] Ante este amargo escenario, Benjamin retiró su solicitud de *Habilitation*, para eludir un rechazo formal. Así naufraga su carrera académica y aparentemente se sella su destino trágico: durante los siguientes quince años vive grandes penurias económicas, fracasa su matrimonio, deambula erráticamente por Europa, escribe en forma fragmentaria textos inquietantes, malvive de su trabajo periodístico, huye del nazismo, es incapaz de encontrar una salida y al final, acorralado, se suicida en Port Bou en septiembre de 1940.

El propio Walter Benjamin creyó que "había venido al mundo bajo el signo de Saturno", el astro melancólico y lento de los retrasos y los rodeos.[6] Y muchos de los que han escrito sobre él han pensado que estaba marcado por su carácter saturnino, desde Hannah Arendt hasta Susan Sontag.[7] Unos cuantos años antes de su fallido intento por iniciar una carrera universitaria, en 1921, Benjamin publicó un interesante ensayo sobre el destino y el carácter. Inicia la discusión describiendo la concepción

---

[2] Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona: Península, 1987, p. 70.

[3] Citada por Irving Wohlfarth, "Resentment Begins at Home: Nietzsche, Benjamin, and the University", en *Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, ed. Gary Smith, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988, pp. 229-230.

[4] V. I. Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo, Obras completas*, XIV, Buenos Aires: Cartago, 1969, p. 233 (capítulo IV, 4). Hans Cornelius era en realidad un simpático bohemio, un personaje poco convencional que pintaba y componía música, que como profesor defendía la filosofía ilustrada y neokantiana, muy individualista, pragmático y apasionadamente antimetafísico. Al respecto véase los comentarios sobre él de Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Nueva York: Macmillan Free Press, 1977.

[5] Momme Brodersen, *Walter Benjamin. A Biography*, Londres: Verso, 1996, p. 149. Bernd Witte, *Walter Benjamin. An Intellectual Biography*, Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 86.

[6] "Agesilaus Santander" (1933), en sus dos versiones reproducidas por Gershom Scholem en *Benjamin et son ange*, París: Payot, 1995, pp. 92-99.

[7] Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1968. Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*, Nueva York: Farrar, Straus, Giroux, 1980.

común, tan determinista que podría haber sido suscrita por el mismo Laplace: si pudiésemos conocer todos los componentes del carácter y, por otro lado, fuese conocido todo el acontecer cósmico relacionado con un sujeto, se podría predecir todo su futuro. Por lo tanto, conoceríamos su destino. Laplace había dicho que una inteligencia capaz de conocer todas las fuerzas que animan la naturaleza, así como la situación respectiva de los seres que la componen, y que tuviese además un poder de análisis suficientemente vasto, englobaría en la misma fórmula los movimientos tanto de los más grandes cuerpos del cosmos como los de los átomos más ligeros. Para esta inteligencia no habría incertidumbre y el futuro lo mismo que el pasado estarían frente a sus ojos. El espíritu humano, agregó Laplace, ofrece una pequeña muestra de esta inteligencia en la perfección con que ha modelado la astronomía.[8] Por su parte Benjamin, a quien le atraía más el esoterismo que la astronomía, observa que los espíritus modernos que son capaces de aceptar la interpretación del carácter mediante los rasgos físicos de las personas, en cambio rechazan que se pueda conocer su destino gracias a las líneas de la mano. Esto es absurdo, dice Benjamin, ya que quienes creen poder predecir el destino de los hombres consideran que el futuro se encuentra de alguna manera ya presente o disponible, de la misma forma en que lo está el carácter. Pero tanto el destino como el carácter se dan a conocer mediante signos, y no en sí mismos de manera directa. Obviamente, entre signos y significados no hay una relación causal. El destino no se encuentra inmediatamente presente: lo que está disponible es un sistema de signos que es necesario descodificar.[9] Cuando

[8] P. S. Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités*, París: Courcier, 1814.

[9] "Destin et caractère", texto escrito en 1919 y publicado en 1921. *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac y Pierre Rusch, París: Gallimard, 2000, tomo I, pp 198-209.

Benjamin observó el parpadeo atónito del profesor Schultz ese signo le permitió comprender que su futuro académico estaba condenado al fracaso: ¿pero podría hacerle pensar que lo llevaría al suicidio tres lustros después?

En realidad el "efecto mariposa" que puede provocar el parpadeo de un académico es una imagen sobre la contingencia, elaborada para mostrar que es *imposible* predecir el futuro desarrollo de un sistema dinámico como el clima. El "efecto mariposa" al que se refieren los interesados en la teoría del caos es una metáfora para referirse a la dependencia sensible a las condiciones iniciales en ciertos sistemas dinámicos: una pequeñísima variación de las condiciones en cierto punto produce efectos muy diferentes a los que hubieran sucedido en ausencia de dicha perturbación inicial. Pero es importante señalar que esta condición inicial, como el aleteo de la mariposa, *no es la causa* de la tormenta en el Main.[10] Para comprender lo que sucede en estos sistemas se usa el modelo de los llamados "extraños atractores"; su extrañeza proviene de que reconcilian dos efectos aparentemente contradictorios: por un lado atraen a los acontecimientos hacia las trayectorias cercanas que convergen hacia ellos, pero por otro lado tienen una dependencia sensible a las condiciones iniciales. Esta situación es típica, por ejemplo, de la evolución de una nube en el cielo: cualquiera puede reconocer esa peculiar formación pues hay allí, digamos, un fenómeno de atracción de trayectorias; pero es imposible prever la forma o la posición de la nube unos minutos después de la primera observación. Lo mismo ocurre con el humo que se dispersa de un cigarrillo: es fácil recono-

[10] En la metáfora original de Edward Lorenz, se trata de un tornado en Texas, en su famosa ponencia de 1979: "Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?" (*American Association for the Advancement of Science*).

cer la columna de humo que se eleva, pero es imposible predecir la forma turbulenta de su disipación. El matemático David Ruelle, en un libro fascinante, explica que la posición de un planeta (por ejemplo Saturno) en un momento dado (digamos el 15 de julio de 1892, el día en que nació Benjamin) parece ser independiente del estado del clima en los Pirineos, y por lo tanto del estado de ánimo del filósofo, en el momento en que se suicidó. Pero los astrólogos negarían que se trate de hechos independientes... Ruelle dice que ciertamente no son independientes, puesto que el clima es sensible a las condiciones iniciales, por más remotas e imperceptibles que sean: así, la posición de Saturno tiene aquí la función del leve aleteo de la mariposa, que provoca consecuencias importantes con el paso del tiempo, aunque son imprevisibles (cosa que no aceptarían los astrólogos). Ruelle dice que es muy difícil dar una explicación matemática a esta situación que combina independencia y dependencia: es decir, independencia según el cálculo de probabilidades y al mismo tiempo dependencia sensible a las condiciones iniciales.[11]

En su ensayo Benjamin va por un camino paralelo: es falso –dice– el supuesto de que el conocimiento de todos los detalles interiores y exteriores de un carácter nos permita conocer su destino. En ese caso carácter y destino coincidirían, y por ello se aplicaría la expresión de Nietzsche: "Si alguien tiene carácter, vive también una experiencia que retorna siempre".[12] Benjamin concluye que, por lo tanto, si hay carácter el destino es constante: y en consecuencia *no hay destino*. Es como si cada año el clima se repitiese exactamente igual o como si

[11] David Ruelle, *Hasard et chaos*, París: Odile Jacob, 1991, pp. 31-36. De hecho, dice Ruelle, no se ha logrado la demostración matemática de esta situación.

[12] "Destin et caractère", p. 201.

la voluta de humo, cada vez que encendemos el cigarrillo, se disipase de la misma forma. Así que Benjamin decide separar tajantemente carácter y destino. Además considera que ha sido un error ligar el destino a la culpa, al pecado y, por lo tanto, a la moral. Tampoco debe relacionarse con la inocencia. La idea de destino encarna en la tragedia, así como en el derecho, cuando aparece como una vida que *primero* es condenada y *después* es considerada culpable. Por ello un juez puede ver el destino donde lo desee: cada vez que pronuncia un castigo debe al mismo tiempo dictar un destino. El derecho en realidad no condena al castigo: condena al pecado y a la culpa. Benjamin es contundente: el destino "es el conjunto de relaciones que inscribe a lo vivo en el horizonte de la culpa".[13]

El carácter, por otra parte, no es para Benjamin una red o una textura que se va haciendo cada vez más densa hasta formar una tela en la que se pueden contemplar las cualidades buenas y malas de una persona. Así como el destino se encarna en la tragedia, el carácter se ubica en la comedia. En ésta el carácter no expresa una densa y compleja textura moral sino que el héroe es pintado con un rasgo simple que ilumina a todo el personaje. La avaricia o la hipocondría, en Molière, no representaban retorcidas complicaciones éticas ni complejidades psicológicas infinitas. A diferencia del laberinto de culpas que atrapa al héroe de la tragedia, el personaje de la comedia de caracteres –en su inocencia natural– es libre y sencillo, y se escapa del universo de la culpa originaria. Pero las prácticas adivinatorias modernas asocian infructuosamente los signos del carácter a valores morales. Benjamin cree, en contraste, que los fisonomistas antiguos y medievales demostraban una mayor lucidez cuando reconocían que el carácter sólo puede ser comprendido mediante unos pocos conceptos bási-

[13] Ibid., p. 204.

cos, moralmente indiferentes, como los que estableció la teoría de los temperamentos.

Si algún ángel visionario, de la estirpe nueva que a Benjamin le gustaba convocar, lo hubiera visitado en 1925 y hubiese interpretado los signos y los parpadeos de su entorno académico y político, sin duda habría de inmediato llamado al coro angélico para iniciar las labores de duelo por el final funesto que esperaba al filósofo. Ya lo había anunciado Rilke: "Todo ángel es terrible".[14] Este ángel seguramente podría saber si el duelo debía realizarse por el temperamento melancólico que dominaba el carácter de Benjamin o bien por un destino sellado por el complejo de culpas que condenaba al filósofo. Benjamin erigió la figura del Angelus Novus, según ha señalado Bernd Witte como un símbolo secreto de su propio proyecto como escritor crítico: un ángel capaz de descodificar los fragmentos caóticos de la historia reciente.[15] El Angelus Novus –referido tanto a una acuarela de Klee que Benjamin había comprado como al título de una revista que nunca llegó a publicar– alude a una leyenda talmúdica que cuenta cómo a cada instante se crean nuevos ángeles que, después de cantar su himno ante Dios, se disuelven en la nada. Me gustaría creer que estas tropas de ángeles le ayudaban a Walter Benjamin a reconocer las ruinas y el desorden de la vida moderna, y a sobrevivir ante el desastre. Los espacios irracionales ejercían una gran fascinación en Benjamin, quien sin embargo colocó sobre ellos una lápida de melancolía. En torno de ella los ángeles de la modernidad practican un duelo ritual, para conjurar los peligros que amenazan desde el caos. Unos son ángeles ilustrados que quieren avanzar como un ejército científico contra las tinieblas del desorden. Pero otros, los ángeles de la

[14] *Elegías de Duino* (primera).

[15] Bernd Witte, *Walter Benjamin. An Intellectual Biography*, p. 51.

melancolía, les recuerdan que nunca podrán iluminar y conquistar todo el territorio.

* * *

El pensamiento de Walter Benjamin parece oscilar entre el caos que circunda a los caracteres melancólicos amenazados por el tedio y el orden impuesto por un destino trágico. Esta última idea es la que predomina en su largo ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, que fue publicado en 1925, ese año aciago que fue una encrucijada para nuestro filósofo. La novela de Goethe introduce el problema de las consecuencias trágicas desencadenadas por la elección de ciertas afinidades eróticas que subvierten el orden moral establecido. Benjamin considera que la trama novelesca está dominada por la idea mítica de un destino que conduce a los personajes hacia su ruina. No hay una disyuntiva ética a la que se enfrentarían los personajes, que deben elegir si se dejan o no atraer por afinidades extrañas, sino más bien la idea de "un orden cuyos miembros viven sometidos a una ley anónima, una fatalidad que inunda su mundo con la luz pálida de un eclipse solar".[16] A diferencia de Max Weber, Benjamin no está interesado en la sutileza de unas relaciones humanas influidas por afinidades electivas. A él le gusta destacar el determinismo que somete a los actores a un destino inexorable. Por supuesto, hay que recordar que Benjamin está hablando de caracteres ficticios en una novela, no de seres humanos reales. Por esta razón se niega a someter a los personajes a juicios éticos.[17] Sin embargo, po-

[16] Uso la traducción al inglés de Stanley Corngold: "Goethe's Elective Affinities", en Walter Benjamin, *Selected Writings*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996, vol. I, p. 305.

[17] Ibid., p. 304.

demos sospechar que Benjamin no sólo está realizando un estudio crítico de un texto literario, sino que se refiere también a la vida social moderna e incluso a sus propias circunstancias personales. Su matrimonio, en la época en que escribía el ensayo, estaba en proceso de disolución y tanto él como su esposa habían elegido iniciar relaciones eróticas alternativas.[18] También alude a la vida de Goethe, en quien ve un ejemplo de cómo el "ser humano se petrifica en el caos de símbolos y pierde esa libertad que los antiguos no conocían".[19] Desde el principio, mediante una cita de Klopstock, afirma que las elecciones ciegas conducen al sacrificio. Las elecciones orientadas por afinidades que rompen las normas establecidas son "ciegas" y conducen inevitablemente al desastre. Un final desastrado que se presenta como un arquetipo mítico del sacrificio, en el que la "víctima del destino", Ottilie, es en realidad inocente: pero con su muerte abre paso a la expiación de los culpables.[20] La libertad de elección no es más que una apariencia: "la búsqueda quimérica de la libertad condena a los caracteres a su destino".[21]

El mundo de *Las afinidades electivas*, para Walter Benjamin, es un lugar gris, irracional, demoníaco y saturnino, donde reinan la angustia por la muerte y el tedio ante un destino que se repite sin cesar: "el «eterno retorno de lo mismo», que se impone rígidamente a los sentimientos interiores más variados, es el signo del destino, ya sea idéntico en la vida de muchos o que se repita en el mismo individuo".[22] Para com-

[18] El ensayo está dedicado a Jula Cohn, la hermana de un amigo de la infancia, con quien Benjamin intentó establecer una relación; su esposa Dora, por su parte, sostenía una relación con un amigo del matrimonio, Ernst Schoen (Momme Brodersen, *Walter Benjamin*, p. 127).

[19] "Goethe's Elective Affinities", p. 319.

[20] Ibid., p. 309.

[21] Ibid., p. 331.

[22] Ibid., p. 307.

prender la importancia que Benjamin le asignaba a la asociación entre el tedio y el eterno retorno conviene leer las fichas de una sección de los *Pasajes*, el rollo D, dedicado precisamente a estos dos conceptos. Además, de entrada, Benjamin se refiere al clima, esa fuerza cósmica en torno a la cual las personas frágiles y superficiales suelen especular. Es sintomático que justamente lo que al filósofo le parece el más "íntimo y misterioso asunto", la influencia del clima en los hombres, se haya convertido en un tema de charla superficial:

> Nada aburre más al hombre ordinario que el cosmos. De aquí esa profunda conexión, para él, entre el clima y el tedio. Cuán fina es la superación irónica de esta actitud en el relato de ese inglés spleenético que se levanta una mañana y se pega un tiro porque está lloviendo. O Goethe: cómo se las arregló para iluminar el clima en sus estudios meteorológicos, de tal modo que uno está tentado de decir que emprendió este trabajo sólo con tal de poder integrar incluso el clima en su vida lúcida y creativa.[23]

El clima lluvioso de París es paradigmático, y Benjamin aprovecha una cita de Balzac para relacionarlo con los pasajes comerciales con que los franceses imitaron las galerías arcadas de Milán y de Nápoles.[24] Todo ello le recuerda la pintura surrealista de Giorgio de Chirico, quien alguna vez dijo de París: "Sólo aquí es posible pintar. Las calles tienen tantas gradaciones del gris...".[25] Me parece que si queremos ver una imagen del mundo tedioso de las afinidades electivas, tal como lo veía Benjamin, debemos contemplar las pinturas metafísicas de De

[23] *The Arcades Project*, trad. Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Cambride, Mass.: Harvard University Press, 1999, D1,3.

[24] Ibid., D1, 6.

[25] Ibid., D1a, 7.

Chirico: *Melanconia* (1912), *La mélancolie d'une belle journée* (1913) o *Mystère et mélancolie d'une rue* (1912). Es interesante destacar que Chirico sufría de melancolía, como él mismo explica en sus memorias. Y también explica la influencia de Nietzsche en su pintura: cuenta que en Florencia, hacia 1910, pintaba poco y leía mucho, "sobre todo leía libros de filosofía y fui presa de severas crisis de oscura melancolía... mi periodo Boecklin había pasado y había comenzado a pintar temas en los que trataba de expresar ese sentimiento misterioso y potente que había descubierto en los libros de Nietzsche: la melancolía de los bellos días de otoño, las tardes en las ciudades italianas. Era el preludio de las *plazas de Italia* que pinté poco después en París, y más adelante en Milán, Florencia y Roma".[26] Los paisajes urbanos de De Chirico representan una vida petrificada e inmóvil, como una naturaleza muerta y vacía, completamente indiferente y repitiendo eternamente las mismas sombras crepusculares, los mismos arcos, la misma misteriosa estatua de la melancolía, en espera inútil y tediosa. Es el círculo mítico del que habla Nietzsche, citado por Benjamin: "la existencia tal como es, sin significado ni objetivo, pero volviendo inevitablemente sin fin a la nada: el eterno retorno".[27]

En *Las afinidades electivas* Goethe recurre a una metáfora extraída de la ciencia natural para sugerir que en las elecciones libres hay también la influencia de un orden que se expresa en una especie de lenguaje usado por la naturaleza. La idea fue tomada de una obra del químico sueco Torberg Bergmann, titulada *De atractionibus electivis* (1775), y que se publicó en alemán en 1782 como *Die Wahlverwandtschaften*, exactamente el mismo título de la novela de Goethe.[28] En el capítulo XII,

[26] Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano: Rizzoli, 1962, p. 65.
[27] *The Arcades Project*, D8,1.
[28] Hubo también una traducción al inglés: *Elective Affinities*, Londres:

Goethe pudo encontrar un ejemplo casi idéntico al que usa en su novela: el químico sueco cita la combinación de ácido "vitriólico" (sulfúrico) con "álcali natural", que produce "las bases calcáreas del yeso". Goethe tomó otro elemento de Bergmann: el uso de las letras para denominar sustancias químicas (A, B, C, a, b, c). Este alfabeto le permite entender el lenguaje de la naturaleza y descifrar los códigos que explican las afinidades electivas. Nada de esto le gustaba a Benjamin. Para él la naturaleza es muda, y exaltó esa verdad metafísica según la cual toda la naturaleza comenzaría a lamentarse si se le prestase un lenguaje: "La naturaleza está de duelo porque es muda. Sin embargo, penetramos más profundamente en la esencia de la naturaleza si invertimos los términos, para decir: es la tristeza de la naturaleza lo que la vuelve muda".[29]

¿Qué personaje, qué carácter puede sobrevivir en este mundo gris sometido a un destino trágico, donde la sociedad vuelve inútil toda elección y donde la naturaleza está de duelo? Como un experimento, me gustaría traer aquí a un personaje que fue remplazado por Benjamin en el centro de la vida moderna: el *flâneur*, una creación de la ciudad de París. Este personaje nace en el laberinto urbano y crece como incansable paseante que se hunde en el orden moderno con un comportamiento errático, contingente y azaroso. El *flâneur* sabe enfrentar el destino aciago con la incertidumbre de su andar sin finalidad precisa y sin sentido, pero contemplando con curiosidad insaciable los ambientes y los edificios. Y sin embargo, cree Benjamin, el paseante se comporta como la mercancía en la sociedad capitalista: "El laberinto es el camino correcto para aquellos que de todas formas llegan con tiempo suficiente a su destino. Ese

Murray, 1785.Véase un comentario en A. G. Steer, Jr., *Goethe's Elective Affinities. The Robe of Nessus*, Heidelberg: Carl Winter Univertitätverlag, 1990.
[29] "Sur le langage en général et sur le langage humain", *Œuvres*, I, p. 163.

destino es el mercado".[30] El *flâneur* encuentra en sus paseos la manera de escapar del tedio y del *spleen*, y se convierte en un carácter extremadamente resistente al clima lluvioso, a la grisura del mundo, a las predicciones astrológicas, a la irracionalidad de las acciones o las elecciones, al eterno retorno de lo mismo. El caos o el orden no hacen mucha mella en él. "El laberinto –dice Benjamin– es el hogar del dubitativo. El camino de aquel que teme alcanzar la meta dibujará fácilmente un laberinto".[31] Para Benjamin, el *flâneur* no tiene nada que ver con los paseos filosóficos, como los que emprenden los personajes de *Las afinidades electivas* o los héroes del pensamiento romántico. El *flâneur*, por el contrario, es como "un hombre–lobo vagabundeando en la jungla social", tal como lo concebía Edgar Allan Poe en *The Man of the Crowd*.[32]

Por supuesto, podríamos decir que, a fin de cuentas, el extraño divagar de un *flâneur* guiado solamente por su curiosidad aleatoria está sometido a los designios divinos que marcan su sino. El azar no sería más que nuestra ignorancia del destino; o bien, lo que es lo mismo, de nuestra incapacidad de captar y reproducir cada detalle en el desarrollo de un proceso social (o natural). Sabemos, por ejemplo, que la manera en que tiramos los dados determina su resultado. Si pudiésemos lanzar los dados exactamente de la misma manera por segunda vez –como si fuésemos dioses– lograríamos resultados idénticos. Pero el más mínimo cambio en el lanzamiento de los dados, como en el efecto mariposa, produce consecuencias que alteran el resultado. Acaso podríamos imaginar que hay un azar profundo, radical y primigenio que rige el comportamiento de

[30] "Zentralpark", en Walter Benjamin, *Cuadros de un pensamiento*, ed. Adriana Mancini, trad. Susana Mayer, Buenos Aires: Imago Mundi, 1992, § 16.

[31] Ibid., § 17.

[32] *The Arcades Project*, M1,6.

nuestro *flâneur* en sus desplazamientos por París: en este caso no podría existir el retorno de lo mismo ni siquiera en una segunda ocasión (y mucho menos en forma eternamente repetida). A modo de alusión irónica, aquí podríamos recordar la famosa expresión de Einstein cuando afirmó –a propósito de la teoría cuántica– que el Buen Dios no juega a los dados; Niels Bohr le replicó: "No le sople al Buen Dios lo que debe hacer". Sin duda, la fundamental irresolución del *flâneur* introduce una nueva dimensión que puede dislocar la fuerza del destino y de la culpa. El propio Benjamin parece intuirlo cuando escribe: "Así como la espera aparece como el estado característico del pensador impasible, la duda parece serlo del *flâneur*. Una elegía de Schiller contiene esta frase: «la dubitativa ala de la mariposa». Esto apunta hacia aquella asociación, típica de la intoxicación con hachís, entre lo alado y el sentimiento de indecisión".[33]

Pero esta fue sólo una alucinante iluminación fugaz, tal vez al recordar las sensaciones liberadoras extrañas que le produjo el hachís. Fue la aparición del ángel de la duda corrosiva que alimentó por breves instantes la esperanza de escapar del hado. En unos recuerdos de viaje, publicados en 1928 dentro de un libro con un título significativo (*Calle de dirección única*), hay una curiosa nota sobre el ángel de la esperanza de Andrea Pisano, que Benjamin contempló en el portal del Baptisterio de Florencia: la *Spes* "está sentada e, impotente, tiende los brazos hacia un fruto al que no puede acceder. Y sin embargo tiene alas. Nada es más cierto".[34] ¿Qué es lo cierto? ¿Por qué el ángel de la esperanza no vuela para alcanzar el fruto desea-

[33] Ibid., M4a, 1. Véase el relato de sus dos primeras experiencias con la droga en *Haschisch*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1995, pp. 62 y 67.

[34] "Souvenirs de voyage", en *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, París: 10/18, 1988, p. 160.

do? Seguramente es la indecisión que lo paraliza... o los efectos embriagantes del hachís. Sin embargo, en contraste con la espera tediosa, la duda estimula al *flâneur* a caminar sin rumbo. ¿Acaso Benjamin empuja al *flâneur* por la calle de un solo sentido del destino fatal? Es como si la vida fuese como una cuerda atada al árbol de la muerte. Al sacudirla adopta diversas formas y siempre parece un camino que nos lleva irremediablemente al destino final. Algunos desesperados usan la cuerda para colgarse de la rama del árbol. Otros la estiran y la tensan tratando de alargarla o, incluso, romperla. Hay quienes hacen que la cuerda dibuje un complicado laberinto o la llenan de nudos. Se pueden también trazar con la cuerda extraños jeroglíficos. Se diría que la cuerda es el destino; y que sus vueltas, nudos, tensiones y enredos constituyen el carácter. En uno de sus últimos textos, *Zentralpark*, afirmó Benjamin: "Para los hombres como son actualmente sólo existe una novedad radical; y ésta es siempre la misma: la muerte".[35]

En 1925 Walter Benjamin aparentemente podía escoger al menos cuatro diferentes caminos hacia la muerte. Cada uno de estos futuros podría simbolizarse con el nombre de una ciudad, como si fueran cuatro laberintos alegóricos: Frankfurt, Jerusalén, Moscú y París. Ya he mencionado la primera vía: Benjamin quiso ser habilitado como académico en la Universidad de Frankfurt; podemos imaginar que se hubiese podido convertir en un destacado y activo miembro de la escuela filosófica que animaban Theodor Adorno, Max Horkheimer, Leo Lowenthal y Herbert Marcuse en el Instituto de Investigación Social, que al estallar la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Nueva York. Este camino quedó cortado al no ser aceptada su tesis de *Habilitation*, aunque años más tarde fue apoyado por

[35] "Zentralpark", § 16.

el Instituto y tuvo la oportunidad, que no pudo aprovechar, de viajar a Nueva York invitado por Adorno.

Otra vía que se abrió ante Benjamin fue, como dice su amigo Scholem, "una carrera y un porvenir en el seno del judaísmo".[36] Este camino conducía a Jerusalén, cuya universidad lo había invitado e incluso para ayudarlo le pagó por adelantado sus honorarios. Hacia 1927 Benjamin parecía convencido de viajar a Palestina y estudiaba hebreo en preparación para integrarse en la sociedad judía. Desde luego, esta alternativa significaba mucho más que un trabajo como académico en la Universidad de Jerusalén: era la inmersión en el mesianismo judío que tanto le atraía y un encuentro con sus raíces religiosas. Este viaje había sido fervientemente impulsado por su amigo Scholem, quien escribió una narración conmovedora del fracaso de este proyecto, que se oponía a otras alternativas.[37] El 6 de junio de 1929 Benjamin le confesó a su amigo que ante el viaje a Jerusalén chocaba "con una indecisión que ya resulta patológica y que, lamentablemente, no es en absoluto la primera vez que se revela en mí".[38]

Scholem se dio cuenta perfectamente de que, además de la duda existencial, había otra alternativa que se confrontaba con el viaje a Palestina: era la gran atracción que sobre Benjamin ejercía el marxismo y la luz revolucionaria que emanaba de Moscú. Como es sabido, esta atracción estaba ligada a su amor por Asia Lacis, una bolchevique letona que ejerció una poderosa influencia sobre Benjamin y que auspició su acercamiento a Bertolt Brecht. Con el objeto de visitarla, Benjamin viajó a Moscú en diciembre de 1926, donde se quedó un par de meses (ella había sido internada en un sanatorio a raíz de una crisis

[36] Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, p. 146.
[37] Ibid., pp. 150-162.
[38] Ibid., p. 162.

nerviosa). Asia Lacis, un tiempo después, hizo gestiones para que Benjamin pudiese migrar a la Unión Soviética; estos planes no prosperaron, como tampoco la relación con Asia.[39] La influencia marxista permaneció, pero dio los frutos más raros.

La vía que prevaleció fue otra. En una carta a Scholem de 1929 Benjamin explica que el proyecto de viajar a Jerusalén se enfrenta a diversas dificultades, la principal de las cuales radica en "los trabajos preliminares *para* –todavía no *de*– los *Pasajes de París*, que no pueden de momento quedar interrumpidos".[40] Este proyecto, concebido en 1924 e iniciado en 1927, hizo que la errática vida de Benjamin girase en torno de París. El laberinto parisino acabó atrayéndolo en 1933, cuando escapó de la Alemania nazi. Tal vez sin saberlo, escogió el camino del *flâneur*.

* * *

El estudio sobre los dramaturgos luteranos del barroco alemán abrió la puerta a un mundo mucho más desolado y afligido que el representado por Goethe en *Las afinidades electivas*. El luteranismo, explica Benjamin, al rechazar tajantemente que las "buenas obras" puedan cambiar milagrosamente el orden espiritual impuesto por el destino, inculcó en el pueblo una extraordinaria disciplina y una actitud obediente: "pero al mismo tiempo infundió la melancolía en sus grandes hombres", incluido el propio Lutero.[41] Lo que Benjamin buscaba en el mundo de las afinidades electivas, sin encontrarlo plenamente, lo halló en todo

[39] Momme Brodersen, *Walter Benjamin*, p. 172-176.

[40] Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, p. 161. Carta del 25 de marzo de 1929.

[41] *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Madrid: Taurus, 1990, pp. 130-131.

su lúgubre esplendor en el *Trauerspiel* alemán: la melancolía. Con gran lucidez, en un excelente estudio, Max Pensky ha mostrado la importancia central del tema de la melancolía en el pensamiento de Walter Benjamin.[42] No sólo se trata de la brillante disección histórica y literaria de un problema fundamental de la cultura barroca, sino que además estamos ante la temeraria apropiación creativa por parte de Benjamin de una visión melancólica que desentierra de las ruinas de una dramaturgia poco conocida y menospreciada: el *Trauerspiel* del siglo XVII. El estudio de Benjamin, que fue su frustrada tesis de *Habilitation*, se publicó como libro en Berlín en enero de 1928.

El capítulo preliminar, calificado por George Steiner como una de las más impenetrables piezas de prosa escritas en una lengua moderna, sin duda fue el responsable principal de los aciagos parpadeos de los profesores de Benjamin. Podemos interpretarlo de diversas maneras, pero no podemos dejar de ver que allí hay un reto: la obra se presenta como una desgarradura, como la perforación de un pozo para dejarse caer en las profundidades del estado de ánimo barroco.[43] Benjamin siente vértigo, incluso advierte el peligro de traer a nuestra época un mundo espiritual lleno de contradicciones. ¿Por qué podría ser peligroso? Porque Benjamin estaba decidido a sumergirse profundamente en la melancolía barroca y a derramarla en su propia vida.

El luteranismo, cree Benjamin, manifestó un componente pagano germánico en su oscura creencia en la sujeción al destino: "Las acciones humanas fueron privadas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío".[44] La gente ordinaria respon-

[42] Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

[43] *El origen del drama barroco alemán*, p. 41.

[44] Ibid., p. 131.

día ante este abismo con simples actitudes de fidelidad, pero los espíritus complejos se sumían en el *taedium vitae* y en una peculiar disposición anímica: el luto por la caída de la criatura humana, colosal derrumbe que arrastró a toda la naturaleza, la cual enmudeció y se sumió en la tristeza.[45] El luto es un sentimiento que reanima el mundo vacío al colocarle una máscara. Gracias a ello el melancólico puede contemplar el mundo y sentir una enigmática satisfacción.[46] Aquí radica la esencia del teatro barroco alemán, conocido como *Trauerspiel*. Es el luto o duelo (*Trauer*) lo que le da su carácter peculiar y lo hace diferente a la tragedia. Se trata de un drama fúnebre que se refiere a la historia y a un mundo desolado de monarcas tristes, indecisos, ostentosos y apáticos: la tragedia, en cambio, se ancla en una dimensión mítica, como ocurre en el mundo de las afinidades electivas, pintado por Goethe. Benjamin, a diferencia de Max Weber, comprendió muy bien las repercusiones melancólicas de la moral luterana.

La máscara que le ponen al mundo los poetas y dramaturgos –en luto por el desamparo cósmico– está formada por un conjunto enigmático, de naturaleza cuasi cabalística, de símbolos, alegorías, emblemas y jeroglíficos. La mirada melancólica contempla un mundo de objetos inertes que yacen muertos ante el alegorista: "Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya".[47] Esta apreciación ha sido interpretada por Susan Buck-Morss como una crítica de la alegoría barroca, que sería vista por Benjamin como una ilusión idealista. Supuestamente, esta crítica habría cristalizado posteriormente en los *Pasajes de París*, que serían una refuncionalización marxista del método filosófico usado en el ensayo sobre el drama fúnebre alemán.[48] Esta interpretación no es evidente y, según Buck-Morss, el lector ingenuo no la puede ver: es necesario descodificar el texto de Benjamin como hace ella para comprender su verdadero contenido. Sin embargo, esta descodificación no le parece convincente a Max Pensky, quien sospecha que los textos críticos de Benjamin que analizan la melancolía barroca son, ellos mismos, melancólicos.[49] Tiene razón: Benjamin aprecia la teoría de la melancolía como una poderosa "dialéctica de Saturno" que ha generado abundantes intuiciones antropológicas acertadas, y que "confiere al alma, por un lado, la inercia y la insensibilidad, y, por otro, la facultad de la inteligencia y de la contemplación".[50] Ciertamente, la reflexión crítica de Benjamin no es una caída desesperada en el subjetivismo. Hay algo que frena su desplome, tal vez el hecho de que encuentra en el luto la última categoría revolucionaria, la de la redención, como ha sugerido Theodor Adorno.[51]

La mirada melancólica despoja de vida a los objetos al transformarlos en alegorías. Al morir, el objeto deja de irradiar su propio sentido o significado. Ahora es el alegorista quien le da significado, quien escribe un signo que transforma el objeto en algo distinto.[52] Benjamin, a su vez, también erige una construcción alegórica en su libro sobre el drama fúnebre. El enigma radica en determinar si Benjamin *asigna* significados a sus hallazgos o bien los *encuentra* y los *descifra*. Max Pensky

[45] Ibid., p. 221.
[46] Ibid., p. 131.
[47] Ibid., p. 177.

[48] Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991, p. 175-176.
[49] Max Pensky, *Melancholy Dialectics*, p. 138.
[50] *El origen del drama barroco alemán*, pp. 141-142.
[51] Theodor W. Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin" (1950), en *Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 14.
[52] *El origen del drama barroco alemán*, p. 141.

se inclina por esta última opinión;[53] en cambio Bernd Witte cree que las conclusiones del ensayo de Benjamin son una oscilación hacia la metafísica.[54] Al leer el texto de Benjamin saco la impresión de que el alegorista melancólico ha lanzado su subjetividad al vacío, al abismo. Pero aquí interviene la teología, un milagro, que la rescata: "La subjetividad que se precipita en las profundidades como un ángel, es sujetada por las alegorías y fijada en el cielo, a Dios, gracias a la «ponderación misteriosa»". Esta ponderación significa, según Benjamin, la intervención equilibradora de la divinidad en la obra de arte.[55] Este ángel de la subjetividad melancólica es como los que aparecen en la decoración escultórica barroca: peligrosamente suspendidos en el aire, dan la impresión de que los sostienen fuerzas sobrenaturales. Más adelante volveré a esta extraña ponderación misteriosa.

Aunque Benjamin era consciente de las grandes limitaciones de la mirada melancólica de los dramaturgos barrocos, no dejó de comprender que la melancolía, como expectativa mesiánica, da voz a la promesa teológica de redención del mundo y se transforma en un modelo de esperanza, como señala Pensky inspirado en un ensayo de Adorno sobre Kierkegaard. Habría una melancolía heroica que pudiera ser descrita con la bella imagen de Adorno: las lágrimas amargas en los ojos de un lector que trata arduamente de resolver un acertijo le proporcionan la óptica necesaria para descifrar en el texto del mundo las señales de redención.[56]

Otra muy distinta fue la apreciación de Sigmund Freud, que trató estos mismos temas en su famoso texto *Duelo y melancolía* de 1915. Según esta interpretación, la pérdida del objeto amado produce la cólera del sujeto contra sí mismo. El sujeto melancólico, en lugar de dirigir sus reproches y su odio hacia el objeto erótico que lo ha abandonado, encamina su rencor hacia su propio yo, en un doloroso trabajo de demolición y aniquilamiento. La interpretación de Freud se opone radicalmente a la tradición europea, recogida por Walter Benjamin, que asocia la tristeza ocasionada por la pérdida del objeto anhelado con la fundación del sujeto melancólico que encuentra en su dolor la fuerza necesaria para la creación intelectual y artística. La historia cultural de la melancolía contradice la idea freudiana: la triste labor de duelo melancólico, a pesar de sus inmensos peligros, puede fortalecer al yo del creador y del artista. Por supuesto, la práctica clínica apoya a Freud: mientras en el duelo el mundo aparece como un desierto empobrecido, en la melancolía es el yo el que se presenta como vacío, indigno y despreciable. Freud pone como ejemplo al príncipe Hamlet, un enfermo que se degrada a sí mismo y se contempla como un ser plagado de defectos.[57] En contraste, Benjamin considera que Hamlet es el mejor ejemplo de la tradición renacentista capaz de descubrir en la melancolía "el reflejo de una luz lejana brillando desde el fondo de la absorción meditativa", pues en la vida de este príncipe "puede la melancolía ser redimida, al enfrentarse consigo misma".[58] En esto coincide con la interpretación de Victor Hugo, que había visto en la "hesitación lívida" y en la "palidez grandiosa" del alma de Hamlet a la misma melancolía que había retratado Durero en su ángel: Hamlet tiene también "sobre su cabeza, el murciélago reventado y, a sus pies, la ciencia, la esfera, el compás, el reloj de

[53] Max Pensky, *Melancholy Dialectics*, p. 109.
[54] Bernd Witte, *Walter Benjamin*, p. 83.
[55] *El origen del drama barroco alemán*, p. 233.
[56] Max Pensky, *Melancholy Dialectics*, p. 150.

[57] Sigmund Freud, "Duelo y melancolía", *Obras completas* II: xciii, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, p. 2093.
[58] *El origen del drama barroco alemán*, p. 149-150.

arena, el amor y, detrás, en el horizonte, un enorme y terrible sol que parece poner más negro el cielo".[59]

Freud admite que el melancólico podría tener razón y que sería capaz de percibir la verdad más claramente que las personas no melancólicas. La autocrítica podría aproximar el sujeto a un conocimiento de sí mismo, al descubrimiento de su pequeñez, su falta de originalidad, su egoísmo o su deshonestidad. Freud se pregunta por qué se ha tenido que enfermar de melancolía para descubrir tales verdades.[60] Benjamin seguramente no conoció este texto, pero le hubiera sido útil cuando se enfrentó ásperamente con las formas más devaluadas de melancolía. En 1931 publicó una crítica malhumorada y venenosa contra la "estupidez atormentada" de algunos escritores a la que con ácida ironía definió como la más reciente de las metamorfosis de la melancolía en sus dos mil años de historia. Se trata de la "melancolía de izquierda" propia de esos intelectuales que Benjamin desprecia como publicistas radicales y que no son más que una "decadente imitación burguesa del proletariado". El texto de Benjamin podría ser el cruel resultado de haber sentado a los escritores que critica –principalmente a Erich Kästner– en el diván del psicoanalista, para descubrir que estos torturados melancólicos de izquierda manifiestan en realidad "la aflicción de hombres saciados que ya no pueden dedicar todo su dinero a su estómago" y cuyo retumbar fatalista "tiene más que ver con la flatulencia que con la subversión", pues ya se sabe que estreñimiento y melancolía siempre han estado ligadas.[61]

Puede parecer sorprendente que el sutil y esotérico analista de las alegorías melancólicas del siglo XVII, con sus inclinaciones mesiánicas y metafísicas, realice una anatomía de la melancolía de sus contemporáneos tan salvaje, impulsado por una dura actitud revolucionaria y materialista. Es cierto que este vaivén fue característico de la personalidad de Benjamin, y constituye uno de los misterios de su pensamiento. Además de encontrar aquí un arranque de militancia revolucionaria, me parece percibir también una indignación por el destino tan mediocre de su adorada melancolía al caer en manos del pesimismo desesperanzado de escritores como Kästner. Hay que recordar que apenas dos años después, en 1933, Benjamin reconocía su propia melancolía saturnina en el texto "Agesilaus Santander".

El exabrupto antimelancólico de Benjamin debe ponerse en el contexto de las batallas políticas y culturales típicas de la república de Weimar. Frente al optimismo y las esperanzas que impulsaron el expresionismo, surgió una corriente de "Nueva Objetividad" (*Neue Sachlichkeit*), de la que formaba parte Kästner, que fue caracterizada como una desilusionada mezcla de resignación y cinismo.[62] Walter Benjamin reaccionó con furia ante esta corriente. En otro artículo de la misma época, Benjamin exalta a Siegrid Kracauer, un escritor opuesto a la Nueva Objetividad, al que pone como modelo a seguir. A pesar de su vehemencia marxista y leninista, no deja de expresar su peculiar (y poco ortodoxa) visión de las tareas del intelectual de izquierda, que según él debe ser como un trapero. Puesto que la proletarización del intelectual burgués es imposible, más vale que se dedique a politizar a su propia clase. Este intelectual, hijo de la burguesía, se convierte en un descontento aguafiestas, solitario y marginal; lo describe como

[59] Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], París: Flammarion, 1973, p. 198.
[60] Sigmund Freud, "Duelo y melancolía", p. 2093.
[61] "Left-Wing Melancholy (On Erich Kästner's new book of poems)" [1931], trad. Ben Brewster, *Screen* 15, 2 (1974), pp. 29-31.

[62] Según la expresión de Gustav Hartlaub, en esa época director del Museo de Mannheim. Citado por Peter Gay en *Weimar Culture. The Outsider as Insider*, Nueva York: Harper & Row, 1968, p. 122.

un trapero temprano en la mañana, rabioso y ligeramente saturado de vino, que levanta con la punta de su bastón restos de discursos y harapos de lenguaje para, renegando, cargarlos en su carriola, no sin de vez en cuando dejar que floten sarcásticamente al viento de la mañana esos oropeles bautizados como "humanidad", "interioridad", "ahondamiento". Un trapero, temprano en la mañana, al amanecer del día de la revolución.[63]

¡Cuánta melancolía hay en estas palabras! El día de la revolución no llegó. Pero llegó el fascismo: el trapero tuvo que huir y convertirse en *flâneur*.

* * *

En marzo de 1933 Walter Benjamin, presionado por amigos que le advirtieron de los peligros inminentes que lo amenazaban, abandonó Alemania para iniciar con desgana su exilio. Cansado de la existencia, después de dos acercamientos al suicidio, se fue a vivir a París, donde se alojó en hoteles de mala muerte y trabajó arduamente en su proyecto de los *Pasajes*. Las contingencias de la política lo llevaron a una vida de caminante y de trapero, de manera que asumió las metáforas de Baudelaire sobre el *flâneur* y el *chiffonier*. ¿Habrá visto Benjamin en sus paseos por París a la mujer que pasa fugaz por la calle, con su dolor majestuoso y su gran luto, de la que habla Baudelaire en el poema "*A une passante*"? Tal vez se sintió como el trapero ebrio, pero con el corazón lleno de proyectos, del poema de Baudelaire que tanto le gustaba:

Se ve a un trapero que viene meneando la cabeza,
tropezando y golpeándose en los muros como un poeta[64]

En esos momentos difíciles Benjamin habrá deseado, posiblemente, que su subjetividad, que se precipitaba hacia el fondo del abismo, fuese rescatada por la alegórica "ponderación misteriosa" que detiene la caída del ángel barroco en los últimos párrafos de su ensayo sobre el drama fúnebre alemán. Max Pensky, en su libro sobre la dialéctica melancólica de Benjamin, asigna equivocadamente este concepto a Calderón de la Barca.[65] Aunque Benjamin no lo aclara, en realidad es una cita de Baltasar Gracián, quien dedica a este tema dos de los discursos de su *Agudeza y arte de ingenio*.[66] Me pregunto si Benjamin alguna vez leyó directamente en Gracián las reflexiones sobre la ponderación misteriosa. Supongo que no lo hizo. Si lo hubiera hecho habría encontrado una explicación fascinante: la ponderación misteriosa es el agudo artificio de introducir un misterio entre dos extremos, contingencias o circunstancias, con el fin de ponderarlo y luego dar una explicación razonada. Uno de los ejemplos consiste en la deliciosa historia, contada por Clemente de Alejandría, de dos músicos –Eunomo y Aristón– que compiten en Delfos en un concurso. Cuando Eunomo está tocando se

[63] "Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés* de S. Kracauer", *Œuvres*, París: Gallimard, 2000, vol. II, p. 188.

[64] "On voit un chiffonier qui vient, hochant la tête, / Butant, et se cognant aux murs comme un poête". *Les fleurs du mal*, CV: "Le vin du chiffonier".

[65] Max Pensky, *Melancholy Dialectics*, pp. 149 y 268, n57. También asigna el concepto a un inexistente dramaturgo barroco español. Benjamin no menciona a Gracián, sino que toma la información de Karl Borinski, quien en *Die Antike in Poetic und Kunsttheorie* (Leipzig, 1924, vol. I, p. 191) se refiere a las obras de Baltasar Gracián editadas en Barcelona en 1669. Gracián era conocido también con el nombre de Lorenzo: de aquí proviene la confusión de Pensky, que atribuye la "ponderación misteriosa" a un tal Lorenzo Gracian Barcellona..

[66] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, II, Madrid: Biblioteca Castro, 1993. Los discursos VI y XI están dedicados a la ponderación misteriosa.

quiebra una de las cuerdas de su instrumento; en ese mismo momento pasa volando una cigarra y se posa justamente sobre la clavija de la cuerda rota y se pone a cantar de manera que suple el sonido faltante. ¿Cómo explicar el misterio de esta "rara contingencia"? Según Gracián, Clemente resuelve el misterio al comprender que "es tan agradable la música aun al mismo Cielo, que con providencia especial la favorece y la autoriza".[67] Gracián explica que las contingencias son la materia ordinaria de los misterios porque dan lugar a una meditación, una ponderación: "Cuanto más extravagante la contingencia, da más realce a la ponderación... La fuente de estas ponderaciones misteriosas es la variedad y pluralidad de las circunstancias".[68]

En la tradición escolástica la contingencia permite mostrar que los hechos y los seres –que lo mismo podrían ocurrir de otra forma o ni siquiera ocurrir– deben su existencia al Creador. Pero en la época de Benjamin la contingencia implica una profunda angustia existencial. El hecho fortuito de que la cigarra sustituya la cuerda rota revelaba la presencia de un milagro: pero en la modernidad decimonónica indica que una ruptura en la cuerda de la vida puede enmendarse, o no, gracias al vuelo casual de una cigarra (o de una mariposa) que logra restaurar el equilibrio. Cabe pensar, por otro lado, que la belleza de la música podría haber muerto en el momento de romperse la cuerda del instrumento, sin que una cigarra la rescatase del desastre. En cualquier caso, una contingencia sin milagro nos enfrenta al absurdo.

En la misma época en que Benjamin escribía sobre el París de Baudelaire, otro filósofo, Jean-Paul Sartre, preparaba un libro que asocia la contingencia con la melancolía. Se trataba de una temática profundamente arraigada en las tradiciones existencialistas –Kierkegaard, Husserl– y en la crisis europea que siguió a la Primera Guerra Mundial. Aunque Benjamin y Sartre no establecieron ninguna relación, me parece que el texto de este último sobre la contingencia nos ayuda a entender la situación del primero. Se trata de un libro que originalmente se llamó *Fáctum sobre la contingencia*, después *Melancholia* y finalmente, al publicarse en 1937, *La náusea*.[69] El protagonista de la novela, Antoine Roquentin, podría vagamente ser un retrato de Walter Benjamin trabajando en la Biblioteca Nacional de París. Hay un momento en el relato en que lo asalta la melancolía –la náusea– al descubrir la contingencia en un mundo blando e insípido donde el hombre es superfluo, está de más. La náusea melancólica permite descubrir, en la contingencia, la libertad: una libertad con la que no se sabe qué hacer.[70] A pesar del pesimismo que empapa la idea de náusea existencial, la melancolía de Sartre es el motor de una crítica corrosiva de la estupidez del mundo moderno mediante experiencias liminales donde es difícil distinguir la demencia de la lucidez. Desde luego, la náusea melancólica se liga al tedio de personas que viven en un mundo extraño rodeadas de homúnculos frustrados y efímeros, como anotó Sartre en un cuaderno de notas preparatorias. Allí se pregunta: "¿Qué es pues el tedio? Es donde hay *demasiado* y, al mismo tiempo, *no hay suficiente*. Insuficiencia porque hay demasiado, demasiado porque no hay suficiente".[71]

Esta digresión sobre Sartre nos conecta de nuevo con el *spleen* de Baudelaire: el tedio de esos hombres hartos de recuerdos

[67] Ibid., p. 355, discurso VI.

[68] Ibid., pp. 356-357. Borinski hace referencia a la cigarra en el concurso musical.

[69] Annie Cohen-Solal, *Sartre, 1905-1980*, Barcelona: EDHASA, 1990, p. 167.

[70] Un buen análisis de la melancolía en *La náusea* lo realiza George Howard Bauer, *Sartre and the Artist*, Chicago: University of Chicago Press, 1969, capítulo 2.

[71] "Carnet Dupuis" (anterior a 1935), sección VI titulada "De l'ennui", en *Œuvres romanesques*, París: Bibliothèque de la Pleyade, 1981, p. 1684.

y faltos de curiosidad –como los aborrecidos cementerios lunares–, seres inmortales a los que les falta vida, ricos e impotentes.[72] Sin duda Benjamin tiene hacia la melancolía de Baudelaire una posición similar a la que había adoptado ante la de los dramaturgos barrocos:

> El genio de Baudelaire –escribe en 1935–, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire París se vuelve por primera vez tema de la poesía lírica. Esta poesía no es un arte local: la mirada del alegorista que se posa sobre la ciudad es por el contrario la mirada del enajenado. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello apaciguador la desolación que le espera pronto al habitante de las grandes ciudades.[73]

Ahora Benjamin se enfrenta de nuevo al problema de la relación entre melancolía y modernidad. Pero ya no se trata de los albores barrocos de lo moderno sino de las formas espectaculares que adquiere en la gran expansión urbana del siglo XIX, cuyo epicentro emblemático es la ciudad de París. Allí descubre personajes alegóricos que representan la modernidad: el bohemio, el trapero, el aventurero, el conspirador, el *flâneur*, el dandy y el héroe. En su aproximación al problema, Benjamin reflexiona sobre la relación entre estas alegorías y la idea de "*nouveauté*" (novedad): "En el siglo XVII el canon de las imágenes dialécticas es la alegoría; en el siglo XIX lo es la «*nouveauté*»".[74] Así, la cultura moderna exalta las novedades en el mercado de valores espirituales. Las mercancías, además de su valor de uso, adquieren un halo producido por la "conciencia falsa" que encarna en la moda.

[72] Véanse *Les fleurs du mal*, poemas LXXVI y LXXVII).
[73] "Paris, capitale du XIXe siècle", *Œuvres*, vol. III, p. 58.
[74] Ibid., p. 61.

Al desarrollar estas ideas en otro texto ("El París del Segundo Imperio en Baudelaire") Benjamin provoca una decepción en su amigo Theodor Adorno, a quien la idea de la "novedad" le había gustado mucho, pues está convencido de que la verdadera mediación entre la psicología y la sociedad se encuentra en el fetichismo de la mercancía.[75] Adorno señala que el análisis de Benjamin establece una relación directa e inmediata entre las metáforas de Baudelaire y las condiciones económicas del siglo XIX: el *flâneur* circula como las mercancías, las imágenes sobre la embriaguez provienen de los impuestos al vino, los traperos surgen cuando los nuevos procedimientos industriales dieron valor a los desperdicios y las fantasmagorías parisinas son urdidas por el mercantilismo de los escritores de folletones. Benjamin va introduciendo un materialismo primario que intenta explicar el *spleen* por la economía mercantil. Con razón Adorno le dice que su "estudio sobre las afinidades electivas de Goethe y su libro sobre el barroco son un mejor marxismo que sus deducciones sobre los impuestos al vino y las que hace de la fantasmagoría a partir de las prácticas de los folletinistas" desarrolladas en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire".[76]

Sin embargo, el conjunto de notas fragmentarias y de citas que recopiló en los *Pasajes* revela que Benjamin buscaba una interpretación más profunda de la relación entre modernidad industrial y melancolía. Por un lado señala la importancia de lo nuevo y de la novedad: el mismo *flâneur* está sediento de novedades y sacia su sed en la multitud.[77] Es propio del capita-

[75] Carta de Adorno del 5 de junio de 1935. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence, 1928-1940*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, p. 93.
[76] Carta de Adorno del 10 de noviembre de 1938. Ibid., p. 285.
[77] *The Arcades Project*, J66,1.

lismo avanzado, como estímulo a la demanda, promover los productos novedosos; al mismo tiempo, el "eterno retorno de lo mismo" se manifiesta en la producción masiva de mercancías.[78] Esta dialéctica determina los vínculos contradictorios entre el culto a lo nuevo y el tedio por la repetición de lo mismo. Este proceso enajenante desencadena el sufrimiento de un *spleen* nuevo, un sentimiento de vivir permanentemente en la catástrofe.[79] Encuentro aquí una suerte de hegelianismo negativo. Mientras Hegel se entusiasmaba por la llegada de una nueva época, a Benjamin ello le parecía una desgracia. Pero el tedio en ambos parece ser el heraldo de la novedad. En el prólogo a la *Fenomenología del espíritu*, de 1807, Hegel escribe:

> la frivolidad y el tedio que se apoderan de lo existente y el vago presentimiento de lo desconocido son los signos premonitorios de que algo otro se avecina. Estos paulatinos desprendimientos, que no alteran la fisonomía del todo, se ven bruscamente interrumpidos por la aurora que de pronto ilumina como un rayo la imagen del mundo nuevo.[80]

Lo nuevo para Benjamin es el advenimiento de la horrenda modernidad industrial capitalista con su cauda de tedio y *spleen*. En ciertos escritos parece reconocer que el poder alegórico de la melancolía estimula el genio de Baudelaire y abre la posibilidad crítica de la redención. El genio de la melancolía y de la espiritualidad son poderes que se expresan en los efectos del hachís y que estimulan la imaginación alegórica.[81] Era imposible no percatarse de que la melancolía en Baudelaire es la que convierte su extraordinaria visión de la modernidad en poesía y en una corrosiva crítica de la sociedad industrial. Es la melancolía la que se revela, en toda su monstruosa decadencia, en el tedio. El *spleen* del capitalismo pervierte al viejo alegorista que asignaba *significados* a las cosas y lo transmuta en un personaje que ahora les asigna *valor* mercantil.[82]

A pesar de todos los esfuerzos de Benjamin, su intento por desentrañar los vínculos entre modernidad decimonónica y melancolía es un fracaso. Con sus numerosas intuiciones y aciertos, no logra avanzar decisivamente en la interpretación del *spleen* en Baudelaire, ni en general en la comprensión de las relaciones entre poesía y capitalismo. Una de las limitaciones estriba –como sugirió Adorno– en el uso imprudente de un marxismo mal digerido y de un materialismo más arraigado en sus buenos sentimientos que en conocimientos meditados. Los centenares de fragmentos reunidos en los *Pasajes* dan la impresión de que, perdido en el denso bosque, daba vueltas en círculo sin lograr avanzar. El resultado son los fragmentos ruinosos de un laberinto, que han sido exaltados como el ejemplo del método benjaminiano de aproximación a la modernidad. Es posible que sea así. Pero es seguro que son, también, las huellas de la angustia del filósofo berlinés en su búsqueda infructuosa de la redención.

* * *

[78] Ibid., J56a,10 y J62a,2.

[79] Ibid., J66a,4 y "Zentralpark", § 4, § 5.

[80] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 12. Hegel explica que el tedio proviene de la "informe repetición de uno y lo mismo", aunque adquiere la "tediosa apariencia de la diversidad". Se trata de un "monótono formalismo" que no cambia el todo, que se ocupa de frívolamente de "cosas extrañas y curiosas" que en realidad revelan un ingenuo vacío en el conocimiento (pp. 14-15).

[81] *The Arcades Project*, J67a,6.

[82] Ibid., J67,2.

Una de las alegorías más famosas de Benjamin se refiere a una extraña máquina redentora automática capaz de ganar siempre, en un juego de ajedrez, a cualquier adversario. Se encuentra en la primera tesis de su último texto, *Sobre el concepto de historia*, escrito a principios de 1940, poco antes de morir. Se trata de la leyenda de un muñeco autómata disfrazado de turco que juega sobre una mesa que oculta, mediante un sistema de espejos, a un diminuto ser humano: un enano jorobado, gran maestro en el ajedrez, que controla con hilos la mano mecánica que mueve las piezas. En la réplica filosófica de este aparato, explica Benjamin, la marioneta se llama "materialismo histórico" y siempre triunfa: "Puede desafiar a cualquiera si toma a su servicio a la teología que hoy, como se sabe, es pequeña y fea y no puede dejarse ver".[83] Mucho antes, en 1810, Kleist había contado otra historia. El ser humano aquí es un famoso bailarín que visita un popular teatro de marionetas y allí descubre asombrado que el muñeco que danza tiene una elegancia infinitamente superior a la suya. Al funcionar de manera inconsciente, el muñeco tiene una gracia perfecta porque está en armonía con el ambiente, mientras que el bailarín es autoconsciente y por ello se aísla, se enajena y se vuelve amanerado. Para Kleist la autoconciencia de los humanos es una imitación degradada de la conciencia total de la divinidad, a la cual acaso se acercan los poetas y los amantes abandonados. Rilke, que se inspira en Kleist, introduce un ángel en el escenario del teatro de marionetas. En *Las elegías de Duino* también prefiere a las marionetas, completas y en concordia consigo mismas, al bailarín disfrazado con una máscara a medio llenar. En el teatro de la vida el verdadero espectáculo sólo comienza cuando el ángel aparece, ayuda a las marionetas a ponerse de pie y "entonces se une lo que nosotros, al existir, constantemente separamos".[84] Por su parte, el teólogo jorobado invocado por Benjamin también trae en su ayuda al ángel de la historia, además de manipular los hilos de la marioneta marxista, que en este teatro alegórico sólo tiene una elegancia y una gracia aparentes. La visión de Benjamin es tan trágica y amarga como la de Kleist o Rilke: la redención de los hombres depende de un muñeco mecánico manipulado por un enano metafísico y, acaso, de un ángel que contempla atónito cómo se amontonan ante sus ojos las ruinas que deja a su paso el huracán de la historia.

En la literatura alemana hay otro ejemplo sintomático de la relación entre ángeles y autómatas. En una pieza satírica de 1785 de Jean-Paul, titulada *Los hombres son las máquinas de los ángeles*, el hombre aparece como un autómata en un mundo materialista maquinizado. Esta humanidad mecánica necesita de seres sobrenaturales como guías. El origen de esta situación, cuenta Jean-Paul, se remonta a la época en que los ángeles llegaron a nuestra tierra, todavía deshabitada. Poco a poco fueron inventando autómatas humanos "hasta que progresivamente sus más soberbias máquinas, u hombres, fueron suficientes a sus necesidades". Los hombres mecánicos de Jean-Paul son seres inertes sin identidad, simples peones con los cuales los ángeles juegan al ajedrez o vulgares máquinas para rezar, según el comentario de Alain Montandon.[85]

[83] "Sur le concept d'histoire", tesis 1, en *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac y Pierre Rusch, III, pp. 427-428.

[84] Cuarta *Elegía*. Véanse los comentarios de Kurt Wergel, "Rilke's Fourth Duino Elegy and Kleist's Essay *Über das Marionettentheater*", *Modern Language Notes* 60 (1945):73-78; Kathleen L. Komar, *Transcending Angels. Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1987, pp. 10-37; Ursula Franhlin, "The Angel in Valéry and Rilke", *Comparative Literature* 35 (1983): 215-246.

[85] Alain Montandon, "L'ange et l'automate chez Jean-Paul", en Henry Corbin et al., *L'ange et l'homme*, París: Albin Michel, 1978, pp. 173-184. De joven

Estos ángeles son seres que ponen en escena y revelan significados ocultos. En contraste, los ángeles de Rilke son semejantes a los del Islam, como él mismo explicó; son seres en los que se consuma la transformación de lo visible en invisible: para el ángel de las *Elegías de Duino* todas las torres y los palacios de otros tiempos existen claramente, mientras que los de nuestra existencia presente ya se han vuelto invisibles: "es un ser encargado de reconocer en lo invisible un grado superior de realidad".[86] Por su parte, el ángel de la historia invocado por Benjamin en la novena tesis de 1940 sólo ve el pasado, pues da la espalda al futuro:

> Allí donde a nosotros se nos aparece una cadena de acontecimientos, él ve una sola y única catástrofe que sin cesar apila ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Él quisiera demorarse, despertar a los muertos y reconstruir lo destrozado. Pero una tempestad que sopla desde el Paraíso ha trabado con tal fuerza sus alas que no puede ya plegarlas. Esta tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas se eleva frente a él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso.[87]

Jean-Paul Richter, influido por Leibniz, había escrito sobre unos ángeles más inmersos en el espíritu mecanicista y optimista de la Ilustración: "en un mundo donde todo está ligado por la causa y el efecto, predecir el futuro no exige nada más que el conocimiento exacto del estado actual de las inumerables cosas actuantes... Un ángel es pues capaz de predecir exactamente acontecimientos que ocurrirán dentro de mil años. Ya que sólo se necesita el conocimiento de la configuración de las causas actuantes. Si conozco la causa, conozco el efecto". Citados por Alain Montandon de los *Ejercicios espirituales* de Jean-Paul, pp. 174-175.

[86] Carta de Rilke a Witold Hulewicz del 13 de noviembre, 1925; citada en *Obras de Rainer Maria Rilke*, ed. bilingüe, trad. José María Valverde, Barcelona: Plaza & Janés, 1967, p. 264.

[87] "Sur le concept d'histoire", tesis 9, III, p. 434.

¿Qué significa esta alegoría? Yo me inclino a aceptar la insinuación de Gershom Scholem: se trata del ángel de la melancolía.[88] La referencia plástica de Benjamin lo liga al *Angelus Novus* de Klee, pero en realidad las imágenes sobre la melancolía de Durero, Cranach o Valdés Leal podrían también ilustrar al ángel de la historia. Ya he mencionado el hecho de que la historia de la melancolía, a diferencia de lo que postula el psicoanálisis, nos muestra que la triste labor de duelo fortalece al sujeto melancólico creador o visionario. Paradójicamente, la misma pérdida del objeto erótico se convierte en objeto artístico o intelectual. El sufrimiento del creador es ofrecido como objeto de contemplación y admiración. El ángel melancólico de la historia ha perdido a sus muertos queridos y el pasado yace en ruinas. Como el alegorista, nos ofrece un nuevo significado: no existe la gran cadena de acontecimientos y en su lugar hay una gran catástrofe. El ángel del grabado de Durero tiene una visión ocasionada por la melancolía inspirada. Al perder el objeto original de su deseo, el ángel de la melancolía lo encuentra en su trance visionario. Sin embargo, el espectador no puede mirar lo que ve el ángel de Durero (o el *Angelus Novus*). Pero puede descifrarlo o intuirlo. Allí sólo quedan signos y emblemas que nos pueden revelar la clave. Desde luego, el icono más visible es el propio ángel. Pero no hay ni objeto ni sujeto visibles. El ángel, al perder el objeto amado, lo construye como visión melancólica. El ángel mismo no es el sujeto: está allí para representarlo simbólicamente. Así, lo mismo en Durero, en Benjamin y en muchos otros, mediante el uso de sofisticados y complejos recursos te-

[88] Véanse sobre todo los cuatro últimos párrafos del estimulante y conmovedor ensayo de Gershom Scholem, *Benjamin et son ange*. Allí escribe: "el ángel de la historia es, en el fondo, una figura melancólica"; "Si podemos hablar de genio, el de Benjamin se concentró en este ángel, y la vida misma de Benjamin se desenvolvió bajo su luz saturnina" (pp. 149 y 151).

ológicos y alegóricos, la pérdida del objeto deseado genera una fuerza melancólica capaz de tejer una textura emocional y conceptual que se ha mantenido durante siglos como un soporte fundamental de la cultura moderna.

Walter Benjamin le da una gran importancia a la imagen dialéctica en el conocimiento del pasado histórico; ésta es la que se presenta ante la visión del ángel: "La verdadera imagen del pasado *pasa fugazmente*. El pasado sólo puede ser retenido como una imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad, para ya no ser vista nunca más".[89] Esta imagen fugitiva me recuerda esos cuadros llenos de objetos alegóricos que eran las naturalezas muertas conocidas como *vanitas*, creadas originalmente por los pintores flamencos. Un conjunto de objetos inertes constituido por calaveras, flores, relojes, jarrones de cristal, esferas, coronas, cetros, joyas, naipes, cirios, libros y muchas otras cosas componían esas impresionantes *vanidades* de Antonio Pereda y Juan de Valdés Leal, que supieron expresar los "desengaños" tan característicos del pesimismo conceptual de Gracián o Quevedo, durante el Siglo de Oro español. Sus jeroglíficos pintados simbolizaban la fugacidad de la existencia, la esterilidad del poder y de las glorias mundanas, el paso del tiempo que todo lo convierte en ruinas y polvo, la fragilidad de la vida, el carácter efímero del conocimiento y los engaños de los placeres.[90] En sus fugaces imágenes, Benjamin quiere rescatar la historia de los vencidos contra la continuidad de la historia de los vencedores. Como en las *vanitas*, la visión melancólica disuelve el poder conformista de los vencedores en el ácido de la vanidad inútil, y exalta la esperanza

[89] "Sur le concept d'histoire", tesis 5, III, p. 430.

[90] Véase una estimulante reflexión sobre las *vanitas* en Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1987, 204-212.

en la redención de los oprimidos. Las *vanitates* aconsejaban un alejamiento de las tentaciones del mundo: Benjamin, en el mismo sentido, explica que sus tesis surgen de una determinación análoga a la regla conventual que, para fomentar la meditación, enseñaba a los monjes a despreciar el mundo y sus pompas. Es una advertencia ante los peligros de dejarse seducir por esos políticos que, en su terca fe en el progreso, han fracasado ante el fascismo.[91] Por eso critica el historicismo que busca una empatía con el mundo pretérito de los vencedores y su codiciado botín, el llamado patrimonio cultural. De esa riqueza mundana –llena de barbarie y fruto de la explotación– debe alejarse el historiador materialista, dice Benjamin, y estar preparado para ese instante relampagueante en que se abre la puerta al Mesías redentor. Para eliminar la barbarie de los vencedores contenida en todo documento de cultura es preciso, explica, "cepillar la historia a contrapelo".[92]

La definición benjaminiana de la empatía con la historia del vencedor plantea un problema de interpretación difícil, sobre todo si lo ubicamos en el contexto de la evidente tristeza que inunda las tesis de 1940. En la séptima tesis Benjamin afirma que el origen de esta empatía:

> es la pereza del corazón, la acedia, que desespera de asir la verdadera imagen histórica que relampaguea un instante. Los teólogos medievales la consideraban como el fundamento de la tristeza. Flaubert, que la conoció, escribe: "*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste por ressuciter Carthage*". La naturaleza de esta tristeza se aclara cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta suena inevitable: con el vencedor.[93]

[91] "Sur le concept d'histoire", tesis 10, III, p. 435.

[92] Ibid., tesis 7, III, p. 433.

[93] Ibid., loc. cit.

Una explicación típica del marxismo optimista nos dice que la acedia es el sentimiento melancólico ante la fatalidad que le quita todo valor a la actividad de los hombres. El melancólico por excelencia, dominado por la acedia, sería el cortesano, que es un traidor por naturaleza, ya que su sumisión al destino lo lleva a pasarse siempre al campo del vencedor.[94] Esta es una interpretación parcial que parte de lo que el propio Benjamin dice sobre la acedia en su ensayo sobre el drama fúnebre alemán. Efectivamente, Benjamin dice que la acedia era "la noción propiamente teológica del melancólico".[95] Es cierto que durante la Edad Media y el Renacimiento se estableció una relación entre la acedia y la melancolía, dos malestares que compartían muchos síntomas y aparecían con imágenes muy similares. Sin embargo, tanto teólogos como médicos sabían que la primera era un *pecado mortal* mientras que la segunda era una *enfermedad* física que provocaba un desequilibrio mental. Como pecado, la acedia era fruto de la libre elección de la persona que se dejaba llevar por el tedio vital y la pereza. Como enfermedad, la melancolía era ocasionada por la combustión interna de los humores corporales, con independencia de la voluntad del afectado.[96] Benjamin, que seguramente tenía alguna noticia de estas diferencias, no obstante encuentra que la melancolía del tirano o del cortesano aparece bajo una luz más reveladora

[94] Es la interpretación de Michel Löwy, *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, París: Presses Universitaires de France, 2001, p. 56. Otra interpretación confusa, de Françoise Meltzer, critica a Arendt y Adorno por menospreciar la "pereza" o acedia de Benjamin ("Acedia and Melancholia", en *Walter Benjamin and the demands of History*, Michael P. Steinberg, ed., Ithaca: Cornell University Press, 1996).

[95] *El origen del drama barroco alemán*, p. 147.

[96] Véase una explicación amplia de este tema en mi libro *Cultura y melancolía. Las enferemedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Anagrama, 2001, especialmente las pp. 157-161 y 225-226.

cuando se la considera como acedia. Se equivoca, y su análisis resulta infructuoso, pues los rasgos que asigna a la "acedia saturnina" (apatía, infidelidad, indecisión, lentitud, desesperación, tristeza) son todos igualmente síntomas de los enfermos de melancolía. Lo peculiar de la acedia es su contenido moral, ausente en los afectados por los humores negros y adustos. Por otro lado, hay que señalar que el ensayo de Benjamin sobre el drama barroco está lleno de matices. Por lo que se refiere a la acedia como traición e infidelidad, al final de sus comentarios Benjamin se refiere a su "contrario dialéctico", en una expresión hermosa e impresionante: "La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas".[97] ¿Acaso esto mismo no es lo que se propone el ángel melancólico de la historia? Lo que sucede es que cuando Benjamin se refiere a la acedia, en sus tesis sobre el concepto de historia, está usando el término en su sentido teológico-moral antiguo, tal como se aplicaba en los monasterios en la época de Casiano. No se trata de una referencia a la melancolía.

El ángel de la historia es capaz de reconocer en el pasado las ruinas de una gran catástrofe: no porque sufra de una acedia y de una tristeza pecaminosas, sino porque está dotado del poder alegórico y contemplativo que proporciona la melancolía. ¿Qué significado tiene en este contexto la alegoría del autómata turco que gana las partidas de ajedrez? No sé si Benjamin conocía el texto de Jean-Paul sobre las máquinas de los ángeles. Es muy posible que tuviese alguna familiaridad con los ángeles de Rilke, y es seguro que había leído el ensayo de Kleist, puesto que lo cita en un artículo titulado "Elogio de las marionetas" publicado en 1930; allí se refiere a la memorable

[97] *El origen del drama barroco alemán*, p. 149. También observa que Abû Ma'šar creía en la "fidelidad en el amor" del saturnino.

imagen de cómo la marioneta de Kleist "confronta a Dios, con el hombre desvalido colgando entre los dos en su encierro pensativo".[98] En la trilogía de seres alegóricos solamente uno de ellos, el ser humano (el diminuto jorobado), es capaz de actuar por sí mismo. El ángel está paralizado y la marioneta turca carece de vida propia. El ángel de la historia, es cierto, es capaz de ofrecer una acertada visión melancólica del pasado y el muñeco mecánico da la cara para luchar contra su adversario; pero sólo la teología, encerrada en su escondite, es capaz de accionar los hilos que mueven el materialismo histórico. No se aprecia en Benjamin un especial gusto o entusiasmo por los movimientos del muñeco que juega al ajedrez, que se parece más bien a la absurda máquina de rezar de Jean-Paul, inventada para servir a los ángeles. La idea de que el muñeco es manipulado secretamente por un enano proviene de Edgar Allan Poe, que asistió a algunas presentaciones del autómata ajedrecista, realizadas por el músico y mecánico Johann Nepomuk Maezel en los Estados Unidos. El maravilloso ingenio había sido presentado originalmente en la corte de Viena por el barón Wolfgang von Kempelen en 1769; posteriormente fue adquirido por Maelzel, el inventor de una orquesta mecánica –el *Panharmonicon*– para la cual Beethoven compuso su *Sinfonía de la batalla de Vitoria* (1813). Edgar Allan Poe dio una explicación racional del funcionamiento misterioso del autómata: supuso que el asistente de Maelzel, un enano contrahecho, se escondía dentro del aparato.[99] Benjamin toma esta idea pero le restituye su aroma irracional y enigmático: el materialismo histórico gana siempre la partida gracias a la teología. Es decir, el racionalismo no puede funcionar sin la metafísica, y los historiadores marxistas heredan una especie de tenue fuerza mesiánica sobre la cual el pasado reclama sus derechos.[100]

No es fácil digerir, desde una perspectiva racionalista, la propuesta teológica de Benjamin. ¿Para qué necesita la ciencia histórica moderna la ayuda de enanos metafísicos y de ángeles melancólicos? Al respecto ha habido mucho debate y no pocas interpretaciones. A mí me gusta una idea de Adorno que insinúa una respuesta: "Benjamin no reconoció en ninguna de sus manifestaciones el límite obvio para todo pensamiento moderno: el mandato de Kant de no huir hacia mundos ininteligibles".[101] Debemos comprender que Benjamin recurrió a la teología, lo mismo que a la meditación melancólica, para no ahogarse al nadar en las aguas profundas de los mares del caos. El racionalismo y el materialismo histórico no le bastaban para guiar su peligrosa travesía por los abismos: necesitaba al enano y al ángel.

* * *

Benjamin navegó por su convulsionada época como si pasara por un mundo ininteligible. Contempló la modernidad que le rodeaba como si estuviera en ruinas y recogió fragmentos para clasificarlos en su colección de imágenes alegóricas. Desde que se inició su exilio en 1933, tuvo la esperanza de que, en el momento menos esperado, una imagen dialéctica refulgiese unos instantes, le abriese una ventana al siglo XIX y le permi-

[98] *Gesammelte Schriften* (Frankfurt: Suhrkamp, 1972, III, p. 214), citado por Andras Sandor, "Rilke's and Walter Benjamin's Conceptions of Rescue and Liberation", en F. Baron, E.S. Dick y W.A. Maurer, eds., *Rilke: the Alchemy of Alienation*, Lawrence: Regents Press of Kansas, 1980, p. 229.

[99] Edgar Allan Poe, "El jugador de ajedrez de Maelzel", en *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Madrid: Alianza Editorial,1973, pp. 186-213.

[100] "Sur le concept d'histoire", tesis 2.

[101] Theodor W. Adorno, "Introducción a los *Escritos* de Benjamin" [1955], en *Sobre Walter Benjamin*, p. 37.

tiese atisbar los secretos de la modernidad. No le gustaba el mundo que atravesaba, al que veía dominado por un capitalismo amenazador; creía que no se había apagado la llama mágica que con su tenue luz permitía todavía ver un panorama encantado donde, para usar sus palabras, "la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado".[102] Weber había postulado que el capitalismo impulsaba la extinción de la magia y del mito. Benjamin, por el contrario, comprendía que la sociedad moderna continuaba bajo el conjuro de los sueños mitológicos, como lo señaló en los *Pasajes*: "El capitalismo fue un fenómeno natural que trajo a Europa un nuevo dormir lleno de sueños, y con ello una reactivación de las fuerzas míticas".[103] Pero en ello no veía un renacimiento romántico de la bella flor azul de Novalis, sino el rostro enfermo de la agonía. En un breve ensayo, escrito en la época en que se ocupaba del drama lúgubre alemán, observó que el surrealismo invocaba una nueva manera de soñar: "El sueño ya no abre a una azul lejanía. Se ha vuelto gris. La gris capa de polvo sobre las cosas es su mejor componente. Los sueños son ahora un camino directo a la banalidad".[104] De allí que aún la imaginación onírica surrealista se conecte con el *kitsch* de la cultura de masas. Podría decirse igualmente que, a los ojos de Benjamin, la modernidad convirtió el brillante sol negro de la melancolía en el astro gris y opaco del tedio. De alguna manera, el oscuro, melancólico y solitario pájaro de la noche, iluminado por la lámpara del genio, que según Diderot rompía melodiosamente con su canto

[102] *El origen del drama barroco alemán*, p. 159.

[103] *The Arcades Project*, K1a,9.

[104] "Kitsch onirique", *Œuvres*, II, pp. 7-10. Véase el sugerente ensayo de Ricardo Iberlucía, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires: Manantial, 1998. Allí aparece una traducción del texto citado.

el silencio y las tinieblas,[105] se ha convertido en el cuervo sombrío que, en el gran poema de Edgar Allan Poe, repite tediosamente la misma palabra: *Nevermore*... Nunca más se podrá arrancar del corazón el pico del cuervo, nunca más el alma podrá despegarse de la sombra del pájaro de mal agüero.

Se podría decir que Benjamin fue impulsado por la melancolía pero sucumbió ante el tedio. Sabemos que el tedio, el *spleen*, la acedia, el hastío y el aburrimiento son diferentes aristas del cristal de la melancolía. Pero no son exactamente lo mismo. A Benjamin le llamó la atención un libro de Emile Tardieu, *L'ennui* (1903), que consideró como una especie de breviario humorístico del siglo XX; para Tardieu toda actividad humana es un vano intento por escapar del hastío. En él Benjamin ve otra manifestación más del estéril descontento pequeñoburgués, que reduce todo heroísmo y todo ascetismo al tedio.[106] El mismo libro llamó la atención, en 1926, del brillante psicólogo Pierre Janet, a quien le pareció dudosa la interpretación del tedio a partir de la depresión. La práctica clínica le demuestra que en estados de melancolía profunda los enfermos no revelan ningún signo de tedio o aburrimiento; en cambio, el hastío está presente en las condiciones de depresión ligera. Janet señala que el tedio no está ligado a la inactividad paralizante de los melancólicos; observa que, en la literatura, los abúlicos como Amiel no se refieren al hastío, mientras que personas activas como Chateaubriand y Flaubert hablan todo el tiempo de su profundo tedio.[107] Así, lo que sucede en los ma-

[105] Diderot explica así el genio de un pintor tan bruto e ignorante como Carle Vanloo, cuyo cuadro *San Gregorio dictando sus homilías* le parece sublime. *Salon de 1765*, ed. Else Marie Bukdahl y Annette Lorenceau, París: Hermann, 1984, p. 47.

[106] *The Arcades Project*, D1,5; D2,8.

[107] *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, París: Félix Alcan, 1926, tomo 2, segunda parte, I, 2.

nicomios y en los pacientes de los psiquiatras no es lo mismo que observamos en los espacios culturales. Tedio y melancolía no van de la mano en la Salpetrière pero se reúnen en *Las flores del mal*. En referencia a los poemas de Baudelaire, Benjamin dijo que "la conciencia del paso vacío del tiempo y el *tædium vitæ* son las dos pesas que impulsan el girar de las ruedas de la melancolía".[108] Aludía al poema "El reloj" y a la secuencia sobre la muerte de *Las flores del mal*.

¿Sentía Benjamin el peso del tedio durante las largas horas de estudio en la Biblioteca Nacional de París, en Ibiza donde sufrió estrecheces y desamores, en el campo de concentración cerca de Nevers donde fue recluido? En todo caso, es muy posible que sintiese que el paso del tiempo –lleno de amenazas bélicas– producía a su alrededor una especie de vacío; pero Benjamin rechazaba la actitud del adivino que al mirar hacia el futuro evita experimentar el tiempo como vacío y homogéneo. Prefería la antigua tradición judía que prohibía escudriñar el porvenir y, en cambio, exaltaba el recuerdo de los tiempos idos. "Para ellos –escribe– la remembranza desencantaba el futuro al que sucumben aquellos que quieren aprender de los adivinos. Pero no por ello el futuro se volvía un tiempo homogéneo y vacío: pues en él cada segundo era la estrecha puerta por donde podía entrar el Mesías".[109] Nosotros, conociendo el futuro que le esperaba en Port Bou, podemos suponer que, cuando se abrió la estrecha puerta, al ver que no aparecía el Redentor, Walter Benjamin aprovechó el fugaz instante para escapar, antes de que la puerta se cerrase de nuevo.

En mayo de 1940, cuando el ejército de Hitler inició su acercamiento a París, Benjamin huyó, junto a millones de personas, hacia el sur de Francia. Le dejó a su amigo Georges Bataille el manuscrito de los *Pasajes de París*, quien lo ocultó en la Biblioteca Nacional. Pasó parte del verano en Lourdes, esperando un permiso para entrar en los Estados Unidos. A finales de agosto se dirigió a Marsella, donde Horkheimer había logrado ubicarle una visa en el consulado norteamericano. Pero le faltaban algunos documentos, por lo que decidió entrar en España ilegalmente, para cruzar hasta Portugal y embarcarse hacia América. El 26 de septiembre al amanecer inició desde Banyuls-sur-Mer la caminata por la montaña para entrar clandestinamente a España. El pequeño grupo con el que cruzó los Pirineos llegó a Port Bou por la tarde. Allí la policía franquista les informó que sus visas de tránsito acababan de ser canceladas por órdenes del Gobierno, y que debían regresar a Francia al día siguiente. Esa noche, en la fonda donde se hospedaban, Benjamin tomó una fuerte dosis de morfina y atravesó la estrecha puerta hacia la muerte. Muchos de los comentarios y de las reflexiones sobre la vida de Benjamin nos dejan la sensación de que el final trágico estaba inscrito en su carácter o en su destino. Todo en su vida parecía conspirar para llevarlo al suicidio. Y sin embargo, hasta donde sabemos, fue la contingencia –lo que se ha llamado un golpe de mala suerte– la que resolvió el final de Benjamin en Port Bou. Así lo observó Hanna Arendt: "Un día antes, Benjamin habría pasado sin ningún problema; un día después la gente de Marsella hubiera sabido que en ese momento era imposible pasar a España. Sólo en ese día particular fue posible la catástrofe".[110] Un día después de la muerte de Benjamin una inesperada tormenta disuadió a la policía española de enviar de regreso a los compañeros de Benjamin, quienes al final fue-

[108] *The Arcades Project*, J69,5.

[109] "Sur le concept d'histoire", tesis B.

[110] Citado por Irving Wohlfarth, *Hombres del extranjero: Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, México: Taurus, 1999, p. 145.

ron autorizados a continuar su camino hacia Portugal (con ayuda de un fuerte soborno).[111] Si esa tormenta, que me gustaría suponer que fue diferida por el parpadeo de los profesores de Frankfurt, hubiese caído un poco antes, Walter Benjamin no habría salido de Marsella y no se habría quitado la vida en Port Bou. Pero, dirán muchos, se habría suicidado algún tiempo después, en algún momento en que la mala suerte le hubiese provocado el pánico, ya que –como creía Arendt– Benjamin poseía el don infalible de estar en el lugar equivocado en el momento equivocado.

La muerte de Benjamin suele ser vista como un enigma, como un misterio. No sólo las circunstancias precisas han quedado en la oscuridad, sino que la secuencia trágica final parece una invitación a buscar una lógica oculta en su vida, su obra y su circunstancia. Es decir, en su carácter depresivo, en sus textos llenos de señales melancólicas y en un fascismo avasallador que aniquilaba a las personas como Benjamin. Ciertamente, las piezas del rompecabezas encajan perfectamente y la imagen que surge es muy lógica, demasiado lógica: la del enigmático y triste intelectual judío víctima del nazismo. Sospecho que a Benjamin no le habría agradado esta imagen mítica de su muerte. Hubiera acaso preferido ser rememorado como un revolucionario que había vivido en constante peligro y que se había arriesgado a sacar del pozo abismal del pasado barroco un cubo lleno de melancolía. Que se había atrevido a apurar el humor rescatado, para fortalecerse, y que después había ido a buscar en el París de Baudelaire las claves del tedio moderno. Que había comprendido que debía buscar ese momento de peligro en que el pasado se revela. Que al encontrarlo había jalado el freno de emergencia para detener el frenético tren del progreso. Y que en ese momento había saltado hacia el pasado como un tigre, por la puerta del vagón. Que había provocado que el tren descarrilase. Que había logrado una implosión del pasado. Que en el instante de la interrupción del devenir toda la historia había aparecido como resumida y compactada en el aquí-ahora de Port Bou. Que en medio del peligro ya no había podido avanzar ni retroceder. Que ni el ángel melancólico ni el teólogo jorobado lograron rescatarlo. Que había esperado la redención en ese momento, pero que había preferido apagar la luz para no desengañarse. Que había comprendido que la oscuridad lo salvaría.

[111] Hanna Arendt dice que la muerte de Benjamin, al impresionar a la policía franquista, ayudó a que sus amigos fuesen autorizados a seguir el viaje. Sobre esto hay discusión y dudas: véase los comentarios de Irving Wohlfarth, ibid., pp. 134ss.